افتتاحية

مجتمع المعرفة والثقافة

يرى العلماء أن الخطوة الأولى في مجتمع المعرفة هي انتاج المعرفة، تمهيداً لنشرها في المجتمع كله، وتوظيفها في صور تقنية وتطبيقية. ويبدو من المتعارف عليه، على نحو واسع النطاق، أن العالم العربي، على الرغم من انتشار المعاهد والجامعات في ربوعه، وعلى الرغم من زيادة عدد الباحثين والعلماء والمفكرين والمهندسين العرب في أرجاء الوطن العربي، وفي الدول المتقدمة علمياً وتكنولوجياً لم يقارب تخوم مجتمع المعرفة. فأول الأسس التي يقوم عليها مجتمع المعرفة وجود منظومة علمية وإدارية تقوم على التخطيط والتنظيم، بغية تحقيق خطوات ومراحل تنهض بالمجتمع عن طريق نتائج هذا الجهد المعرفي المنظم الذي يسري في مفاصل المجتمع كله، ويصدر عن وعي متدرج من القاعدة إلى القمّة بقيمة هذه الحالة المعرفية التي تصنع القوة والرفاه والتقدم، من خلال حرص الفئات كلها على تحقيق مجتمع المعرفة بوصفه القاسم المشترك.

ومطلب مجتمع المعرفة لم يعد مقصوراً على الدول المتقدمة تقليدياً؛ فثمة مجتمعات عانت التخلف وضعف التنمية، ولكنها استطاعت أن تتقدم الصفوف وتؤسس لمجتمع المعرفة، ليست اليابان أولها وليست كوريا الجنوبية آخرها، فثمة دول تنفق على البحث العلمي ما يدفع بمجتمعاتها نحو التقدم، وتؤسس قاعدة معرفية مكنتها من تصدير التكنولوجيا المتطورة إلى أرقى الدول المتقدمة من مثل الولايات المتحدة على سبيل المثال.

ومن المؤسف أن كثيراً من الدول المحيطة بالعالم العربي تشير قواعد البيانات المتصلة بالبحث العلمي فيها إلى أن الرسم البياني ينم عن تطورات هائلة، إذ كانت بعض هذه البلدان تُعَدُّ في سفح الكيان البحثي من قبل.

ولعل هذه التطورات الناجمة في العالم تدق جرس الإنذار أمام أصحاب القرار في العالم العربي، ليتداركوا هذه الفجوة التي تتسع باستمرار بين مجتمعات المعرفة الراسخة أو الناشئة، وبين ما عليه الحال في العالم العربي من ضعف في نسبة الإنفاق على البحث العلمي، وعلى إدارة العملية البحثية التي لا تحقق الحد الأدنى مما هو مطلوب.

فليس الإنفاق على البحث العلمي هو السبب الرئيسي في ضعف الإنتاج البحثي وحسب، فالميزانية المخصصة للبحث العلمي ضئيلة جداً إذا قيست بالميزانية العامة لدول العالم العربي، والقطاع الخاص غير معني بدعم البحث العلمي في الأغلب لعدم اقتناعه بقدرة العملية البحثية على تطوير الصناعات المحلية، ولأن الصناعة تقوم على الاستيراد من

الألف إلى الياء، فتبدو الصناعة موطّنة في المجتمعات العربية أكثر من كونها جزءاً بنيوياً من مجتمع المعرفة، بل إن إدارة البحث العلمي لا تقوم ضمن أطر منهجية تنطلق من المشكلات التي تنتظمها رؤية شاملة لتكوين مجتمع المعرفة.

وما ينطبق على البحث العلمي في العلوم التطبيقية لا يكاد يختلف كثيراً عن البحث العلمي في العلوم النظرية والإنسانية، فتكاد هذه البحوث لا تحل المشكلات الحقيقية بقدر ما تسعى إلى توطين مشكلات برزت في دول ومجتمعات أخرى، بل إن كثيراً من القضايا لم تنجم من قلق فكري أو فلسفي حقيقي بقدر ما كانت مشكلات وأسئلة لها مناخها الخاص، وبدا توطينها وعلاجها وتحليلها مشوهاً لا يدل على جدية في التوطين ولا عمق في النقاش والتحليل بقدر ما بدا الأمر ترفاً فكرياً أو متعة عقلية.

إن الحديث عن مجتمع للمعرفة يستنهض الهمم ويستثير الأسئلة حول مشروع متكامل لإدارة القوى الأساسية التي تهيئ لبناء مجتمع معرفي متكامل، لا تغيب أي من عناصره وأشكاله؛ فليس لأحد أن يزعم أن مجتمع المعرفة يعظّم مكوناً ويتجاهل مكوناً بقصد الغض من القيمة النفعية والحضارية، فالذي ثبت من الملاحظة الواقعية أن الإبداع له جناحان، ولا يغني، في المحصلة النهائية، جناحٌ عن جناح.

ولعل هذا المشروع المتكامل لا يحقق صورته الحقيقية أو حجمه المأمول، من دون خطة عربية جادة تسعى لتوفير العناصر المخلصة المدربة التي يتوافر لها التمويل السخي، والرؤية الثاقبة التي لا تقبل بالواقع ولا بالروتين، ولا الإدارات المغلفة بالتعالي والنفاق، مسلحة برؤية مستقبلية تكاد تنكر الذات، وتسعى لتنفيذ الخطوات المرسومة في الوقت المحدد إن لم يكن قبل ذلك، ولعمري إن ذلك لن يتحقق وبرامج التربية والتعليم والتعليم العالي ترسف في أغلال التقليد والتزييف والتقويم الخادع، وحركة التأليف والبحث والترجمه في حدودها الدنيا. ولا بد أن تتضافر جهود المجتمعات والشركات والصناعة والمؤسسات التعليمية والحكومات والإعلام لتوفير المناخ الملائم والخطوات الضرورية اللازمة.

ولن نغلو ولن نجافي الحقيقة حين نقول بمرارة: إننا ما نزال خارج مجتمع المعرفة، وعلى الرغم من انتشار المدارس والمعاهد والجامعات، نظلُّ نتأمل بحسرة المجتمعات الأخرى تتنافس وتتسابق في تصدر مجتمعات المعرفة، ونحن نكاد نراوح مكاننا وليس لإيقاظ هممنا وروحنا الغائبة من سبيل.

د. إبراهيم السعافين

جماليات السرد في القصة النسوية الاردنية

كمال عبد الرحمن

تُعد السرديات فرعاً معرفياً يهتم بتحليل مكونات الحكي، وقد ساهمت في توضيح الهدف من دراسة النصوص، الذي كما عبر عنه العلم (ليس تفسير النصوص)، بل هو الكشف عن النظام الذي يسمح بانتاج النصوص السردية، ويمكن للقراء ذوي الكفاءات من اكتشاف معانيها.(1)

ولقد أفضى القول السردي الحديث إلى ممكنات سرد جديدة تتلاعب بعناصر السرد، وتتصرف بمكوناته على النحو الذي يناسب المقاصد وسياستها في افتتاح سبل اسلوبية حديثة تمكن الة السرد بفعالياتها المتعددة والمتنوعة، من أن تقدم مروياً قابلاً للتعدد القرائي، ومستعداً لاستقبال فضول التاويل، ورغبته في كشف وإلغاء عزلة المحرم.(2)

ولعل أهم إنجاز في هذا المجال، هو ذاك الذي قام به الشكلانيون الروس، عندما ميزوا بين المتن الحكائي (الذي يتضمن نص القصة في وجودها الأول) وبين المبنى الحكائي، ويتضمن نص المحاكاة بما يشتمل عليه من هفوات وثغرات ليس من السهل اجتنابها(3)، وقد عمل (جينيت) خطابه المعروف بـ(خطاب السرد) سنة 1972، ليكمل المشروع الذي يحدد ميدانين للتوافق بين المتن الحكائي والمبني الحكائي، وهما: الزمن ووجهة النظر حسب النقد الانجلو - امريكي، التي تطورت مع جينت إلى ما يعرف بالتبئير.(4)

إن القصة والرواية تتكون، عادة، من عناصر سردية شديدة التعدد والتنوع، تتشكل وتتفاعل فيما بينها، لتكون نصاً قابلاً لمشروعية الاستهلاك القرائي، والفاعلية المقروئية على أنحاء مختلفة، وبصيغ متنوعة، وعملية التفاعل هذه تقوم على مبدأ الارتباط الوثيق بين الوحدات وتداخلها من جهة، وعلى مبدأ التفكك القابل لإعادة التركيب من جهة أخرى.(5)

وكذلك قصة بوصفها نصاً سردياً ينبثق من افكار عميقة، ورؤية خاصة، ومواقف إنسانية وفلسفية، تتشكل ضمن بنية موضوعية وفنية، ذات امتدادات شديدة التنوع والاختلاف، يجسدها حرص القاص على إظهارها بالصورة المثلى التشكيل الفني الأفضل، وذلك بما تنطوي علية الصورة القصصية، والتشكيل الفني من تقانات سردية خاصة، وآليات متنوعة تعمل على تشكيلها جمالياً على وفق حرفية معينة تصاغ بألفاظ وأساليب مباشرة أحياناً أو غير مباشر أحياناً أخرى، وهكذا تعمق الأفكار، وتختزن في ذاكرتها صور التلاحم القصصي الظاهرة في ثناياها وتفاصيلها وجزئياتها.(6)

ينقسم السرد القصصي بصورة عامة إلى خمسة أقسام بكل قسم تفرعات كثيرة لا نستطيع الخوض فيها هنا اختصاراً وإيجازاً، أما الأقسام الخمسة الرئيسية، فهي:

العتبات النصية.

المكان.

الزمن.

الرؤية.

الشخصيات.

وتقع في دائرة دراستنا هذه (14 قصة) لـ(14 قاصة)، هن(7):

"أميمة الناصر وانتصار عباس وانصاف قلعجي وبسمة النسور وجميلة عمايرة وحزامه حبايب وحنان بيروتي وسامية العطعوط وسحر ملص وسميحة خريس وسهير التل وليلى الأطرش ونهلة الجمزاوي و د.هند أبو الشعر".

ناقد من العراق.

أميمة الناصر - قصة "جلجامش":

تشتغل القاصة في هذا النص على بنية تعالق خاصة، تفيد من الأسطورة، التي هي فكر الإنسان، وتجربته الكبيرة في مرحلة من مراحل تكوينه، وهي قادرة على الالتقاء بتجارب الإنسان في مختلف العصور، ولأن عودة القاصة الى الينابيع الأسطورية بوصفها رمزاً يضاف إلى العمل القصصي، ويساعد على تعميق التجربة، فقد منحها بعداً شمولياً.(8)

إن الرمز يثري الصورة القصصية، ويحقق الانفتاح الدلالي على دلالات لا متناهية، كما يكسبها حيوية لتخرج الماضوية إلى الحاضر، وبهذا تتحقق الدرامية بصورها الملغزة (الواضحة/ الغامضة).

تبدأ القاصة أميمة الناصر في قصتها (جلجامش) بتهيئة أجواء الواقع وفق سلوكيات مريبة تنتهجها الشخصيات، لإجراء تحولات في الفضاء القصصي تتشكل تدريجياً من الواقع إلى الأسطورة:

"أضواء تركض على خشبة المسرح بألوان عديدة (الديكورات) تأخذك إلى البعيد، إلى العصور البابلية، حيث الذي رأى كل شيء ودقة وشماً على حجارة التاريخ، يحكي الآن متقمصاً بطل المسرحية (جلجامش) الذي احتضن بروحه صرخة انكيدو، وهام على وجهه في البراري يسلخ المدى المنفلت بأسئلة الوجود الحرى، الهدوء التام يسيطر على المتفرجين، أرواحهم مشدوهة مع كلمات الممثل المؤثرة، وحركاته المتساوقة مع خوالج عذاباته، بدوا وكأن لعبة البحث عن الخلود أخذتهم، فراحوا مع جلجامش يصارعون قساوة الطبيعة ليصلوا إلى الشيخ الحكيم الذي يملك سر الحياة". ص68-69

لكن الذي حدث أن المسالة ليست مسالة مسرحية تُعرض، وتنتهي وينصرف الجمهور بهدوء وسلام، حيث تتنبه الساردة إلى تلك التحولات السريعة والمريبة، التي بدأت تطرى على الحاضرين، كل شيء في قاعة العرض بدأ يوحي بنوبة تقمص مجنونة يقوم بها جمهور المتفرجين جميعاً دون استثناء. إلاّ الشخصية الساردة التي تعي بشكل مبكر خطورة تحول الجميع إلى جلجامش، وتحاول ابطال هذه المغامرة الغريبة، التي حولت كل من في القاعة إلى جلجامش: "عن لي وتحت وطأة إحساس مبهم إن أكسر صمت المكان: وأخبر المتفرجين المفتوحة عيونهم حد العدم، إن جلجامش سيفشل، ولكن بدا لي إن الممثل اللعين، قد استحوذ على اذهانهم، وباتت أرواحهم العطشى ملك يمينه. (اين زر الضوء لأنهي هذه العبث؟)." ص69

وتستمر التحولات المريبة، عندما تعجز الساردة عن إيقاف سيل الجنون هذا، فقد تحولَ الجميع إلى صورة بليدة لإعداد لا حصر لها من جلجامش)، ذلك الرمز الأسطوري الذي أفنى حياته في البحث عن خلود كاذب.. تُرى عن أية نبته كانت شخصيات أميمة الناصر تبحث، أسئلة.. أسئلة، ولعل أعظم الأسئلة هي تلك التي لا جواب لها.

انتصار عباس - قصة "شرفة":

يظهر الزمن النفسي واضحاً في تشكيل قصة (شرفة) لانتصار عباس، ويمكن رصد عدد من أنواع الزمن في الفن القصصي عامة، ومن ذلك (الاسترجاع الزمني) و(الاستباق الزمني) و(زمن السرد) و(الزمن النفسي) وأنواع أخرى.

ويستند الترتيب الزمني في النص السردي شعراً كان أم نثراً على ما قدمه الشكلانيون الروس في التمييز بين (المتن الحكائي) و(المبنى الحكائي)، فالأول يضم المتواليات الحكائية في سيرورتها الزمنية إلى عالم واقعي حدث فيما مضى من الزمن بنسق ترتيبي للمتواليات الحكائية، على وفق تسلسل زمني متصاعد، يُسيّر الحكاية إلى نهايتها سيراً حثيثاً، أما الثاني: فيضم سير هذه المتواليات في مسار زمني فني تترتب فيه المتواليات الحكائية ترتيباً لا يخضع لمبدأ السببية، لحاجات جمالية تخضع لزاوية رؤية شخصية، تؤدي إلى تغيير مسار واقع الحكاية وخطية البناء التصاعدي.(9)

أما الزمن النفسي، فيختلف اختلافاً جوهرياً عن الزمن الطبيعي (الواقعي)، فإذا كان الأخير يخضع لمقاييس موضوعية ومعايير خارجية تقاس بالسنة والشهر واليوم والصباح والظهيرة والمساء والليل والنهار(10)، فإن الزمن النفسي

لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية كالتوقيتات المتداولة(11)، إنما يمكن معرفته وتحديد سرعته أو بطئه من خلال اللغة التي تعبر عن الحياة الداخلية للشخصية (12)، فالزمن النفسي يكون طويلاً وقاسياً حين تكون الشخصية حزينة أو قلقة أو خائفة مثلاً، وعلى العكس من ذلك يكون الزمن سريعاً، ولا تشعر به عندما تكون سعيدة، فحركة السرد في سرعتها أو بطئها في مثل هذا النوع من الزمن إنما تتحكم بهِ الإحاسيس الشخصية.(13)

تبدأ قصة (شرفة) لانتصار عباس في المسافة أو النقطة المائزة بين الغيبوبة والحلم، حيث تتشكل الأشياء تحت ضغط الزمن النفسي مغايرة تماماً لما نتخيله من خيوط لتشكيل الصورة الأولى، حيث تكمن حركية النص، بين المرئي والمتخيل، ومن تداخلها ينشأ فضاء مشحون بالحركة والصورة، يثير المتلقي ويستفزه للإبحار في لجج النص لمعرفة وكشف أسراره، تبدأ الصورة الزمنية:

"في عينيه أرق طفولي، يبعث أوصالي الارتباك، حبات مطر، ترصع على جبهته، أجمع الحبات في منديلي، الشرفة الملعونة، تفتح ذراعيها، وتبتلع المنديل، في المنديل وجههُ، سرقته يداي، الريح تفتح طياتي، عنب وتفاح، وبلاد تشرع أبوابها للناس، الحب، الليل، الماء، الكل مباح، إلاك". ص71

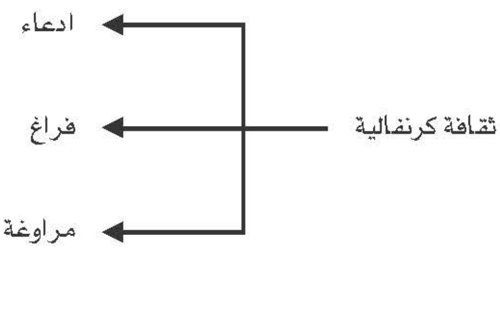
ويشتغل عمل القصة (شرفه) على هذا الفضاء الزمني المسردن، الذي ينهض على تقنات العدسة السرد -تصويرية،(14) على نحو يسمح بتسيد الصورة بكل ما تحمله من خصوصيات تشكيلية داخل فضاء السرد، تاركاً للأخير مهمة ترتيب مكوناته على صعيد التاليف، ومهمة قيادة القارئ أو توجيهه داخل النص على صعيد القراءة.

الصورة الثانية لا تستطيع الافلات من سردنه الزمن النفسي: "نسير في الأسواق، روحك تسري في جداول نفسي..."، ويستمر التشكيل الصوري الأثيري المنفلت من قياسات الزمن التقليدية: "...ها نحن نتحدث دونما حديث... تطل النساء من النوافذ مصطهجات، فرصتهن للغمز واللمز وتبادل النظرات، في أعماقي نشوة، ماذا لو أحببتك كلهن؟.. ما الذي سيحدث..؟". ص72

ولكي تكتمل الصورة تحت ضغط اللاوعي يتأنسن المشهد الختامي بتحول الغيبوبة إلى حلم، تخطط الساردة للضياع فيه بجنون ووله سرمدي لا حدود له: "ما الذي تحبه في، تفاحة وجهي، أكمل، أسمع صمتك، تغمز بعينيك تأهبا للرحيل، نحمل حقائبنا وضحكات كانت تسكننا تقبل وجنتي، أعتب عليك كيف تجرأت وقبلتني، تفلت أصابعك من أصابعي، نحدق في بعضنا، وكل يعاتب الأخر، وفي نفسه لو يسقط في حضن الأخر، ولا يستفيق". ص73

انصاف قلعجي - قصة "طواويس وثقافة كرنفالية":

تتشكل هذه القصة على صراع شخصيات، بل على نوعين من الصراع، الأول (ظاهري - علني)، والثاني(باطني - سري)، وتعد الشخصية من أكثر العناصر فاعلية في بناء القصة، كونها العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده العناصر الشكلية(15)، وتتأتى أهميتها المتزايدة من قدرتها، بفعل مبدعها على الكشف عن الصلات العديدة بين ملامحها الفردية، وبين المسائل الموضوعية عامة، بمعنى تمكنها من خلق فضاء واصل بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، أو خاص وعام، فتبدو مشكلتها انعكاساً لمشكلة إنسانية. وقبل الولوج إلى القصة انصاف قلعجي هذه، لا بد من مناقشة الدلالات الرمزية للعنوان:



ومن مناقشة عتبة عنوان القصة، ممكن أن يشي خيط من خيوطها أن القصة تتحدث عن نوع غريب من صراع أشبه بصراع الديكة، حيث الكل منفوخ ومنفوش (أو بالأحرى منتفخ ومنتفش)، أجواء مادتها الادعاء، وهدفها الانتفاخ الفارغ، كما تنتفخ الطواويس على لا شيء:

"عند مدخل الصالة استقبلتني السيدة علياء، صاحبة الدعوة وزوجها السيد علاء، قالا: أهلا بالشاعر الكبير.. الكبير؟ استطالت قامتي من الداخل، وتضخمت، كانت على وشك، لولا ضغطي الشديد عليها، أن تخرج من ذاتي، في الصالة، في الصالة انفلشت الثقافة تحت الأضواء الساطعة، واستطعت رغم انبهاري وعقدة لساني أن أتبين كثيراً من الوجوه الأدبية التي أعرفها.." ص 76.

وتتشكل الصراعات من خلال اختلاف الشخصيات التي يميل أغلبها إلى التبجح والادعاء، ومن ذلك شخصية "المرأة المستندة إلى المدفأة قرب الباب الزجاجي"، وهي شخصية تكاد تكون هامشية وغير مكترثة بأحد، وشخصية (المذيعة الشهيرة) التي تحاول التطاول على شخصيات الآخرين في هذا المجلس الثقافي العجيب، وشخصية (السيد عبد الجابر) الشاعر المعروف الذي تسحره النساء الفاتنات، وشخصية (مدام صفية) الأديبة المعروفة التي استقبلها الحاضرون بتصفيق حار وشخصية (السيد نزار) الذي غرق في الحديث مع (مدام سهام) الكاتبة المعروفة وصاحبة العينين الجميلتين، وهي مطلقة مع سبق الإصرار، وشخصية (السيد بهيج الكاتب السياسي الذي يدعو للديمقراطية واطلاق الحريات الفردية، وهو مدير لإحدى المؤسسات، متزوج من أربع نساء (ضمن حدود الشرع)، يؤمن بالحرية وممارساته لا تمت بصلة لما يدعو إليه (تصفيق).

ولا شك أن الشخصية المحورية في القصة، هي شخصية (عباس) السارد/ الراوي في هذه القصة، عباس الذي يكتشف ضحالة هذا الكرنفال الثقافي، وسطحية هذه الطواويس البشرية، المتلئة بالزيف والتناقض والرياء.

لذلك تنتهي هذه القصة بمفاجأة، بعد ما تظهر الشخصيات المشتركة على حقيقتها، حيث يجد (عباس الشاعر) نفسه تضيق بهذه الأكاذيب التي كشفت حقيقة كل شخصية وما يترشح أو يظهر من خلال معايشتها من مفارقات مؤلمة، جعلت (عباساً الشاعر) يغادر هذا المكان الموبوء بالكذب بعد أن يلقي كتبه في المدفأة إيحاء بسقوط حضارة زائفة وثقافة قائمة على النفاق:

"بدأت أشعر بالملل يتسرب لنفسي، استرقت النظر للساعة الموضوعة على الحائط قبالتي، لقد جاوزت منتصف الليل، اعتدت أن أهجع في فراشي مبكراً لألحق بوظيفتي في الصباح... نهضت والخجل يعتريني، محللاً لجاري الذي يجلس بقربي أنني ذاهب للحمام، نظر إليّ باستغراب وهو يراني متأبطاً الكتب، ربما تساءل هل سيقرأ هذا المعتوه كل هذه الكتب داخل الحمام، مشيتُ وأنا القي النسخ التي أحملها من ديواني الشعري في المدفأة التي ما تزال المرأة التي تستند إليها مسبلة عيناها".ص84

بسمة النسور- قصة "غربة":

تعالج قصة بسمة النسور هذه ومضات من أشكال نفساني نادر، فهي قد تومض بدواخل أنفسنا بأية اللحظة حين نكتشف لاحقاً، وبعد فوات الأوان أن الزمن قد توقف في حياتنا، أو أننا قد توقفنا عن التعامل مع الزمن دون أن تكون لنا علاقة بذلك كله، وهذا طبيعي فكلما "ركز الكاتب على الشخصية وذاتها تقلص الزمن الخارجي وصغرت أحداثه، وكلما خرج خارج الشخصية اتسعت الرقعة الزمنية".(16)

إن تركيز القاصة على شخصية (البطل/السارد) وعلى شخصية (السكرتيرة الحائرة) جعلت هاتين الشخصيتين تقعان في دوائر الأسئلة التي انهكتها مجموعة من الحوارات الثنائية، أو الثلاثية، عندما يتدخل المدير مستفسراً عن نتيجة التقرير الذي طلبه من (الموظف/البطل)، وتكون هناك مفاجأة عندما تبدأ السكرتيرة بطباعة تقرير لم يكتب قط.

تشتغل القصة على مجموعة كبيرة من الحوارات التي تُثير

إشكالية إنسانية نادراً ما كتب عنها أحد، وهذه حسنة لصالح القاصة بسمة، ومن ذلك الأنا الساردة بوصفها فاعلاً سردياً نائباً عن السارد في ميدان العملية القصصية، المركز البؤري الأساس والجوهري، الذي يجب فحصه ومعاينته وتأويله، حين يتعلق الأمر بأي اجراء قرائي يغامر باقتحام عالم القصة. (17)

لهذا تعمد الشخصية في أغلب مفاصل هذه القصة إلى محاورة الآخر (المنبثق منها) المطابق لها، أي محاورة الذات عند اغترابها التام عن مجتمعها الذي تعد بالأساس، أحياناً، غريبة عنه(18): "تساءل بلهجة حزينة: ألم يحدث أن استحوذ عليك إحساس مفاجئ بالغربة المطلقة حيال كل شيء، إحساس يدفعك للتساؤل من أنا؟ ما الذي يجبرني على البقاء هنا؟ أطرقت بصمت، كفت عن التحديق في يديها، اكتسح ملامحها تعبير حزن عميق، قالت:

أحياناً يفقد الإنسان يقينه في أكثر الأشياء بداهة، ويفقد كل شيء بريقه دون سبب واضح، وفي لحظات معينة تتساوى الأشياء كلها بشكل مرعب... أظن انها لحظة الحقيقة". ص89

إن غربة بسمة النسور هي غربة نادرة في الزمن، على الرغم من أننا جميعاً ندعي معرفتها والإحاطة بتفاصيلها وأسرارها، لكن الحقيقة ان هذه الغربة هي غربة بين غربتين، فالأولى ما تسمى (الغربة في الخارج)، والثانية ما تعرف لدى الفلاسفة والشعراء وغيرهم بـ(الغربة بالداخل)، لقد طرقت القاصة بسمة وتراً حساساً في الروح عندما حدثتنا عن (الغربة الكبرى) التي لا يعرفها أحد.. ونعرفها جميعاً!

جميلة عمايرة - قصة "دم بارد":

تبدأ قصة جميلة بحلم يتحول تدريجياً إلى كابوس لا ينتهي، عندما تنتهي الساردة من نومها، مطاردة من قبل مخلوق غريب:

"أذكر انني أفقت من نومي مذعورة وخائفة، المرارة في فمي، جفاف في حلقي (الجفاف الذي لا يلين) أحسست أنه يقيم منذ القدم، والعرق قطرة ثقيلة تهوي من جبيني لتبلل وجهي منزلقة حتى ذقني..!

.. إذ رايت، فيما يرى النائم، أن رجلاً يطاردني بقدمين من نار، ويدين طويلتين حادتين يحمل بها شيئاً ما لم استطع أن أتبينه جيداً، كنت أجري لاهثة بساقي طفلة عاجزة". ص115

هذا المخلوق ذو القدمين الناريتين واليدين الطويلتين الحادتين، ليس طيفاً يخرج من رأس الساردة في اليوم التالي، الكابوس يتحول إلى وحش نهاري يتضخم في مخ الراوية، التي تقرر وبكل إصرار دخول حربها الخاصة مع العدو المتشكل في خيالها، الذي لا يموت إلا عن طريق سلاح خيالي:

"ما ان رأيته يخرج يديه من جيبي معطفه الأسود الطويل، ويستدير ليواجهني، حتى صوبت إلى وجهه، عند الإذن اليسرى، فوق صدغه، وبهدوء ثلاث طلقات نارية قاتلة أفرغتها من كفي الذي فردت إحدى أصابعه (السبابة حتماً) وأكملت الفعل!! تجندل أثر ذلك، باركاً في بحيرة دمه على الأرض...". ص119

إن واحدة من حسنات هذه القصة، هي قدرة القاصة على تشكيل أجواء سردية، تشتغل على نوعين من الخيال، هما الخيال والخيال المضاد، فالمعروف أن الشخصيات التي تقع تحت وطأة كابوس ما، تحاول في الغالب التخلص منه بردود أفعال واقعية لها القدرة على مواجهة الأطياف المخيفة، ومن ثم طردها من أفكار وعقول الشخصية، ولكن الذي ابتكرته القاصة، هو مواجهة موقف لا واقعي بموقف لا واقعي آخر، وقد نجحت به، ونجحت القصة: "ثلاث طلقات نارية قاتلة... أفرغتها من كفي الذي فردت إحدى أصابعه (السبابة حتما) ... وتبعته أنا، من فوري، لأغطس خفية كورقة في ظله المتكوم على الجدار. بدأت اهدأ. ودمي، مثلي أخذ يبرد". ص119

حزامة حبايب – قصة "شكل للغياب":

يمكن ملاحظة ثلاثة أنواع من الوصف في هذه القصة، من ذلك ما يعرف بـ(وصف الشخصية) حيث تمثل الشخصية في

القصة "مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة، منذ انصرفت منفصلة إلى دراسة الإنسان وقضاياه، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوي، بل هي ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما" (19)، ومن أمثلة وصف الشخصية في قصة شكل للغياب، نقرأ: "تذهب هذا الصباح إلى السوق. جسدها الذي يشي بخلفة كثيرة وأعمال منزلية أكثر يسبقها إلى أصوات الباعة المكتظة والدكاكين المتنافرة، وعربات الخضار البهيجة الألوان تتأرجح سلة الخضار البلاستيكية الفارغة قريباً من قدميها دون أن ترتطم بأي من المارة من حولها خطواتها سريعة.. تعرف هدفها بوضوح.." .ص(21)

والنوع الثاني من الوصف في هذه القصة، هو (الوصف السردي)، ولعل العلاقة الأكثر سلمية بين الوصف والسرد، هي: "تلك العلاقة اللا ملموسة، التي يبدو فيها الوصف وكأنه شبه منعدم إذ لا نحس بوجوده أثناء القراءة السريعة أو العادية، وتتمثل تلك العلاقة في وجود أفعال حركية ووصفيه في آن واحد" .(20)

ومن هذا المنطلق تكثر الأفعال في السرد لتدل على الحركة، وتبرز الأحداث الأعمال كافة مما يسوغ المقاطع الوصفية في الجمل السردية، لذا تغدو الأفعال السردية في خدمة الوصف، وهذا واضح في قصة حزامة هذه "شكل للغياب" من خلال كثرة الأفعال وردود الأفعال عندما تتحرك الشخصية الأولى في النص (المرأة) حركات متناغمة مع زحمة السوق وكثرة الأشخاص في المكان:

"تتابع انحناءات الأزقة المتداخلة بذهن شبه غائب...

1- تتوقف عند بسطة "أبي فتوح".

2- تستلم لصوت "أبي رياض" الأجش.

3- تسأله ما علاقة "عايد أبو السمن" بالموضوع.

4- تؤكد "للحاج فهمي" أنها تشتري كيلو اللحم الروماني بدينارين وخمسة وستين قرشاً.

5- يشتكي لها من ابنها "ضرار".

6- تلتقي "أم عمار".

7- تسألها عن ابنتها "نائلة وريا".

8- تنصت "لأبي عزام" يسأل "أم عزام".

9- تشير عليه بأن يأخذ أم عزام إلى "الشيخ محيي الدين".

10- .تسأل "أبا حسن" عن صحة "أم حسان والأولاد". ص121. ص122. ص123. ص124. ص125

أما النوع الثالث من الوصف فهو (الوصف الحر)، ويمتاز هذا الوصف بكونه يبدو في الظاهر كأنه منفصل عن السرد، في حين أنه يندمج في شكل مشهد قصير أو لقطة موجزة، وذلك واضح من خلال كسر افق التوقع عبر حادثة مفاجئة تقع للبطالة، تخرجها من كل أنواع هذا الوصف، وتضعها في لقطة اقحام مفاجئ لا يتوقعها أحد، حتى (المرأة/ البطلة) نفسها:

"تضع سلتها على الأرض، توزع أكياس الخضار فيها بانتظام، تهم برفعها ثانية، فترتطم ساقها بفخذ صلبة، تستدير، يقف وراءها شاب يبتسم بخبث تفكر بأن تقول له ما قد تقوله امرأة في هذه الحالة: "عيب.. أنا مثل أمك"، لكن لسانها يتيبس الكلام لا يصعد من داخلها إلى حلقها..".ص125-126

لكن حادثة الإقحام المفاجئة هذه تمر بثلاث مراحل:

الأولى: لقطة التماس الأولى، ورد فعل المرأة من خلال الدهشة الكبيرة، التي يبست الكلام على شفتيها.

الثانية: فشل المرأة في القيام برد فعل قوي وسريع على حالة التحرش، شجع الشاب بالإمعان في الوقاحة والتصرف الجنوني:

"وقبل أن تفكر في أي شيء آخر يعمد الشاب - بوقاحة وجرأة أكبر هذه المرة - إلى الضغط بكل راحة يده وأصابعه العريضة على أحد ثدييها، ثم يمضي مسرعاً" .ص126

أما المرحلة الثالثة رد فعل غير متوقع على الإطلاق من امرأة مكتسبة من ثمانية عشر عاماً زواجاً وثلاثة أولاد وخمسة بنات تجارب كثيرة لم تفدها في هذه اللحظات:

"تتألم. تتألم كثيراً، وتشعر بخجل وخزي حين تكتشف أن تحرشات الفتى بها في الحقيقة توقظ فيها نشوة خبيئة.. عارمة!".ص127

حنان بيروتي - قصة "فجوة":

تأتي قصة حنان بيروتي هذه لتؤكد مرة أخرى ان المرأة "كائن ضعيف ـ قوي"، ومن خلال هذه الجدلية (أي القوة والضعف) تشتغل أغلب القصص النسوية على مساحة كبيرة من النضال الإنساني من اجل الوجود النسوي، والعيش بطريقة تليق بإنسان، أي إنسان، كائنا من يكون، امرأة أو رجل، لكن هذه المساواة، غالباً ما تتحقق في الأحلام بالنسبة للنساء:

"اتقلب.. شخيره يعلو، يتواتر مع المنبه العين، تك..تك..، أضع الوسادة على رأسي، (هذا الجعير المنغم ألا ينتهي!)، يترك ترتطم قدمه بساقي، انكمش على حافة السرير.. كأني ألفظه من أعماقي دفعة واحدة!".ص 129

تأتي هذه القصة لتؤكد أن المرأة إذا أرادت ن تتساوى مع الرجل، فيجب عليها أن تلجأ إلى الحلم، لاشيء غير الحلم يحقق لها شيئاً من المساواة، فمثلاً هل بمقدور المرأة مهما كانت شخصيتها ووظيفتها أن تترك السيجارة معلقة بين شفتيها، وهي تلقي محاضرة في كلية أو جامعة، نعم الرجل يستطيع:

"ملامحه توقظ في الدهشة، لماذا يترك السيجارة بين شفتيه، وهو يتحدث، هل يخشى أن يفقد لذتها للحظات؟ هكذا هو يمتلك بشهية مبالغ فيها..".ص130

لكن حلم النساء قصير، وغالباً ما يتحول بطريقة ما إلى خيبة أمل كبيرة عندما تتكسر أجنحة السعادة المتخيلة على صخرة الواقع، فيتحول الحلم الأثيري الجميل إلى كابوس:

"انكسر بيأس، يقترب بلهاثه المريض، يرتعب إحساسي إذا أراه يتجه نحوي، يفعل ذلك، تماماً كما يتوجه إلى الثلاجة ليشرب الماء مثلاً، في ملامحه إصرار، انهماك، أحسني مشلولة، مسلوبة، مستباحة..".ص 132

وعلى الرغم من المرأة قد تكون في أحوال خاصة (قوية ـ متسلطة ـ مسيطرة ـ مستبدة) لكنها في حقيقتها كائن جميل رقيق لا تليق به القوة، وتأتي قصة حنان بيروتي هذه لتؤكد أيضاً أن المرأة بطريقة ما قد خلقت فعلاً من ضلع الرجل، فهي تتبعه وتعشقه وتهواه رغم عذاباتها.. رغم كل شيء:

"ها أنا ادخل القاعة متأخرة، نظرته المنسكبة علي تجعلني ارتجف لذة.. السيجارة بين شفتيه..آه.. احسدها". ص133

سامية العطعوط - قصة "المصيدة":

لا شك أن للزمن في النص القصصي قدرة على انفتاح هذا النص على امكانات قرائية متعددة، من خلال ايصال فكرة مغايرة عن طريق الإشارة والتلميح، وصار توظيفها وسيلة فنية متطورة في خلق الصورة الإبداعية(22).

تشتغل قصة سامية العطعوط هذه على ثلاث حركات رمزية:

الرجل: الصياد الذي يتحول إلى ضحية.

المتواليات: إعداد تتفاقم تحت سيمياء الموت.

المرأة: الهدف الضائع.

تبدأ الحركة الأولى: "انسحب من خيمته بهدوء. خلف الشمس وراءه تسقط باعياء وخجل. سار فوق العشب. أفزعته خشخشات الأشياء المدوسة تحت قدميه، أزيز الصراصير. بكاء القمر. طوى الخوف في صدره وتابع السير. رفع الكوفية حين وصل. قربها من أنفه. سعل مختنقا بالرائحة الكريهة". ص175

وتنتهي الحركة الأولى: "لكن نباح الكلب انطلق في أثره مجدداً، نهض، ركض ثانية أطلق ساقيه للريح، جرى باتجاه الشرق، الغرب، الشمال، الجنوب، تعثر.. اصطدم وجهه

بأسلاك شائكة، التف حوله، رآها تمتد دون انتهاء. نظر إلى أعلى. أمسك حافتها المستدقة بنظراته. كانت تعلو قامته كثيراً. لعنها. شعرانة وقع مجدداً. أحس الاختناق. ارتفع أنينه، انتفض، هوى جثة هامدة". ص177-178

أما الحركة الثانية: فهي مجموعة من إحصائيات ذات متواليات رمزية تشتغل تحت قائمة الموت في تشكيل سيمياء عجيبة ونادرة من أجل الوصول إلى جثة امرأة: "إنها مسؤولية خطيرة حملتها نفسي، لأن أحداً ما لا يحملها، ليس بالأمر السهل أو المستحب أن أحصي كل هذه الإعداد، ولكن من الصعب أن لا يحصيها أحد، يجب أن أعدهم وأبحث عن امرأة، لعلني أجدها..". ص175

ولكن (الصياد) لم يوضح جهاراً سبب بحثه عن امرأة، بين هذه الحشد من الجثث والأشجار المقطوعة، والأرانب المسلوخة والعصافير المذبوحة، لم يقل بشكل مباشر، لكنه قاله رمزاً وبشكل غير مباشر، لأن المرأة ترمز إلى (الأرض)، ومهما تكاثرت الحروب وتناثرت الجثث، فإن ذلك كله لا يساوي موت (المرأة - الأرض):

الحركة الثالثة: هي المرأة الهدف الضائع، وواضح عندما يضيع الهدف تنهار كثير من القيم والمبادئ، وتسقط الإنسانية في مستنقع الكوارث والانهيارات:

"هاهي جثة طفل، جثتان، ثلاث، أربع، خمس، ست، سبع، ثمان، وشجرة مقطوعة، تسع جثث، عشر، إحدى عشرة جثة، اثنتا عشرة جثة، ثلاث عشرة، أربع عشرة، خمس عشرة وأرنب مسلوخ...

وجثة امرأة، أحمدك يا رب وأشكرك، آه. هاهي جثة أخرى. هاهي الثالثة، الرابعة، الخامسة، السادسة، السابعة، وفأر في مصيدة، ولكنها كانت فارغة قبل قليل. وأين الجثة الثامنة؟ لقد فَتَرَ المكان، لا أرى سوى فئران تزحف على ساقي. تقفز بين قدمي...". ص(176) - (177)

سحر ملص - قصة "مسكن الصلصال":

هذه قصة أخرى تشتغل على الرمز، وفيها من الدلالات الرمزية ما يشي بعمق معاناة المرأة، ومن عتبة العنوان المتشكلة من مفردتين (مسكن) و(الصلصال)، تظهر جدلية التناقض، حيث يتشكل العنوان من التضاد (مسكن= الفة + حيوية + أمان) و(الصلصال = طين + جماد + لا حياة فيه)، وتشكيل التضاد أكثر حضوراً وفعالية في النص الإبداعي بشكل عام(23)، ومسكن الصلصال ليس أكثر من شيئنة المكان، والشيئنة كما يقول كمال أبو ديب هي: "هي تحويل النابض بالحياة، المتوهج بالحركة والدفق، إلى جماد..". (24)

القصة تتحدث عن زوج مثّال، يحول الأشياء الجميلة منها زوجته إلى مجرد تماثيل لا حياة ولا جمال فيها: "وحين تتعشقني الرائحة أشعر أن ذاتي تتحلل، وأن جلدي يصير دقيقاً تظهر منه وقلبي.. وعظامي،... فأرى بوضوح سجن الصلصال الذي تسكنه روحي، وتهتز شجرة التين العملاقة في أعماقي معرية أوراقها، فأخذ بالخيب والبكاء...". ص179 وتتشكل تدريجها حال (التشيؤ) منذ إحساس الزوجة المفاجئ بأنها ليست أكثر من صورة مشوهة عن تمثال من تماثيل الغامضة، وأن المسافة بينهما بدأت تتسع فيتيه كل منهما في عالم متضاد منفصل، هو في عشقه المسعور لعالم الصلصال، وهي في عشقها الجميل لعالم الأنسنة التي بإمكانها أن تحول الجمال إلى كائن حيوي نابض بالحياة: "اقتربت منه بفضول غريب وكائن أبحث عن شيء ما فقدته منذ زمن بعيد، ازحت الغطاء، فانبعثت من التابوت رائحة أعرفها، تلك التي كانت تلاحقني دائماً. نزعت الغطاء فلم أصدق ما أرى.. كان تمثالي الصلصالي مسجى هنا لكن الطحالب العفنة قد بدأت تأكل الوجه... والأصابع وامتدت إلى الساق وعرى الصلصال... كم أصدق لعلي في حلم.. صرخت.. هل يعقل؟ أهذه أنا..". ص(184)

تعمل القاصة سحر ملص في هذه القصة على تشغيل الرمز بأبعاد مختلفة ذات قراءات متعددة، الأولى: تمثال الزوجة يرمز إلى حال الجماد النفسي والبيولوجي والإنساني بين الزوج الذي شيئن الزوجة بتحويلها من خلال رمز القاصة إلى تمثال من صلصال، وبين الزوجة التي اكتشفت بعد فوات الأول موت الحياة بينهما، والثانية: إهمال تمثال الزوجة بعد

إهمالها الفعلي من الزوج يرمز إلى تحول خطير في حياتيهما (المفروض أن تكون حياتهما بدلاً من حياتيهما لأن الزوج والزوجة يشكلان حياة واحدة)، لكن الزوج بالغ في إهمال زوجته إلى أقصى حد من القساوة، فانتهت الزوجة معنوياً ومادياً:

"ها قد جاء زوجي...لا.. بل شبح غراب أسود حط على نافذة القبو أنه يردد (نيفه مور. نيفه مور) الآن أن عاد زوجي، ولم يجدني فسوف... لكن ضوء المصباح انطفأ وغطاء التابوت اطبق فوقي.. وغرقت في الظلام" .ص186

سميحة خريس - قصة "كاتبة ليوم واحد":

قصة سميحة خريس هذه تشبه سابقتيها من القصص، وهي تتشكل في مجموعة المفارقات المؤلمة، التي تحاول أن تجعل المرأة (فأر تجارب) في مختبرات الرجال، وهي أيضاً تشتغل على قاعدة المثل الشعبي الذي يقول "صياد ورحت اصطاد صادوني" فالساردة ههنا، هي طبيبة نفسانية تتقن الإنجليزية وتهرب أو تتهرب من العربية، وذلك بسبب اختصاصها ودراستها الطويلة في الطب، وهي خبيرة بنفوس البشر وأدق مشاعرهم بسبب اختصاصها النفساني، لكنها تقع في حادثة غريبة، تجعلها تتحول تدريجياً إلى تمثيل دور المرأة الضحية التي يمكن أن يضحك على ذقنها من يدعي ايصالها إلى النجومية:

"المسالة بدأت بالصدفة، وأنا أجلس في قاعة أحد الفنادق الكبرى، أهرب من ضوضاء الحياة واكتب رسالة لشقيقتي المقيمة في أمريكا منذ عشر سنوات، وشقيقتي تختلف عني فهي مغتربة، أي لديها ردود فعل قوية على كل ما يختص بالأصالة والانتماء" .ص205

هذه هي نقطة الارتكاز الأولى في تشكيل المفارقة السردية، التي تعد واحدة من أهم التقانات التي تستخدمها القصة القصيرة، لأنها توفر للقصة قدراً كبيراً من شعرية الاختزال والتكثيف والاقتصاد، التي تنشدها القصة القصيرة عادة، فضلاً عن أنها تقدم رؤية تشكيلية تتوافر على قدر كبير من الطرافة والحيوية وأثارة الانتباه.(25)

تبدأ المفارقة بسؤال مفاجئ ينم عن كشف واحدة من أدوات الصيد، التي غالباً ما تستخدم لإيقاع (فار التجارب) في (المصيدة):

"أنت، قاصة؟ أنا!!

قلتها مذعورة... ماذا يظن هذا!! حيلة للحديث؟

ذلك واضح.. اسمحي لي.. رغماً عني استرقت النظر إلى قصتك، أسلوبك بديع، ولغتك مذهلة.

ـ أنت أديب؟

تمطى واتسعت المساحة، التي تحتويه في المقعد الوثير.

ـ تستطيعين القول، وإن كنت لا أطرح نفسي هكذا، أنا كاتب.. واليوم أشعر بأني عثرت على جوهرة..." .ص207

وشيئاً فشيئاً تتشكل خيوط المؤامرة الذكورية لاصطياد الأنثى، لكن أية أنثى، أنها طبيبة نفسانية تقرا ما وراء الحروف، كما يقال، وتدرك بوعي تام فصول الحكاية، حكاية كل يوم، حيث يلهث المتصيدون في الماء العكر لاصطياد امرأة، قد يتهمونها بالإبداع والتميّز والعظمة، وهي ليست عظيمة ولا مبدعة، وقد تنجح نواياهم الظلامية أحيانً، فتصدّق بعضهن ممن يتسولن مجداً زائفً، وهن في الأصل لا علاقة لهن بالمجد والإبداع كلام هؤلاء الثعالب، أما الغالب من النساء ومنها (الراوية) طبيبتنا فلا تكتفي بكشف النوايا الخبيثة، بل تجعل مؤامراتهم جزءاً مهما من بحوثها العلمية القادمة:

"وفي ظل المؤثرات القوية كيف يستطيع إنسان عادي أن يعرف إذا كانت إحداهن أديبة حقيقية أو مجرد كاتبة رسالة لا تتقن العربية.. وكيف تراها تكون أزمة الحقيقيات منهن؟ هذا بحث آخر.. يا للصدفة التي فتحت عشرات الأبواب لبحث أفكر جدياً بأنه يصلح رسالة دكتوراه؟.. للأمانة فإني أسجل أن بعض الموجودين في الجلسة لم ينضموا إلى تلك الحلقة الضيقة التي أحكمت حولي.. ترفعوا وكانت عيونهم محايدة ونبيلة، الحق أقول لكم: وقار هؤلاء أوحى لي صورة صيادين من نوع مختلف! ألم أقل لكم أن الأمر برمته يصلح

بحثاً علمياً لنيل الدكتوراه.. ولكني قطعاً لا أستطيع أن العب دور فار المعمل مرة أخرى". ص212

سهير التل - قصة "الزيتون ورق يتساقط":

تشتغل قصة سهير التل هذه على تقانة ذات وعي خاص، منها الأنا الساردة، بوصفها نائبا عن السارد في ميدان العملية القصصية، المركز البؤري الأساس الجوهري، الذي يجب فحصه ومعاينته وتأويله، حين يتعلق الأمر بأي إجراء قرائي يغامر بأفتاح عالم القصة(26)، لهذا تعمد الشخصية في هذا النص إلى محاورة الآخر (المنبثق منها) المطابق لها، أي محاورة الذات عند اغترابها التام عن مجتمعها الذي تعد بالأساس، أحياناً، غريبة عنه:

"يستعيدني صوتها الذي ازداد حزماً، وهي تقرأ ما تبقى من أوراقها، فيقطع حواري، لكن السؤال الصعب يظل معلقاً في هواء الغرفة الراكد، ولا تطرده كل حماسة الحديث عن البوابات ذات الصرير، التي تغلق دون قلب يزداد اخضراراً، بالرغم من العتمة ورائحة الهواء المشبع بأبخرة العفن والبراز..." ص215

ومما يلاحظ في قصة "للزيتون ورق يتساقط" للقاصة سهير التل، الاحتفاء بجماليات الشكل السردي والخطاب القصصي وفقاً لعناصره التكوينية والتحليلية الثلاثة: (الراوي- المروي- المروي له)، مع محاولة جادة لرسم صورة تجديدية للخطاب القصصي، الذي ينحو منحى تجريبياً في أحيان متفاوتة، من تفتيش للبنية التقليدية للشكل السردي وعدم الاعتماد على انسجام عناصرها التقليدية(27)، وتعمد القاصة التل إلى تشغيل الحس الداخلي العميق للشخصيات:

"اثبت عيني في عينها، في محاولة أخيرة للإجابة، لكنها تلملم أوراقها مؤكدة بذات الصوت الصاخب، بأن قصتها واقعية، وإنه غامر بمد يده عبر منطقة الحرام، ليرفع عن كتفها ورقة صفراء سقطت.." ص216

وتنتهي قصة سهير التل برد فعل نفسي عميق، يشتغل على إسقاط لا وعي الشخصية الأخرى على وعي الشخصية الساردة، مما يضيق المسافة بين الشخصيتين، إنها قصة أخرى تحكي عن أنثى أخرى، واحدة من تلك القصص التي قد لا نصدقها، لكنها تحدث كل: "أحاول مجابهة وقع خطواتها المتجهة نحو الباب.. لكن صوت تكسر الأوراق المتساقطة تحت الأقدام الثابتة يتحول إلى دوي في رأسي.. فأصمت". ص216

ليلى الاطرش - قصة "العقد":

قصة ليلى الأطرش هذه هي قصة مفارقة، تحاول الساردة من خلالها الحصول على عقد وظيفة، يشترط في العقد أن لا تكون المتقدمة إلى هذه الوظيفة حاملاً... لكنها تقدمت إلى الوظيفة وهي حامل!

هذه مفارقة انسانية وهي جزء من معاناة المرأة في المجتمع، وجانب مظلم وكبير من ألم الأنثى الأعظم.

وتعد المفارقة في النص الأدبي بشكل عام والنص القصصي القصير بشكل خاص اشتغالاً تقنياً يقود إلى مغامرة تقتضي درجة عالية من الوعي القرائي، وتتجلى قدرتها في تحقيق هدفين، أولاً تمويل النص بكسر افق توقع القارئ، والتعدد الدلالي، والإدهاش وغيرها من آليات القص، وثانياً: خلق التوتر الدلالي والوصول إلى توازن معين في الواقع النصي(28). تتشكل القصة على عدد من بؤر التوتر الدلالي، التي تجعل أجواء القصة مشحونة بالتداخلات النفسية التي تلتئم تدريجياً في سياق المفارقة:

"جاهدت نادية في استحضار كل ما استعدت له لمثل هذا الموقف، وتعمدت أن تكون لهجتها ساذجة.

- ماذا تعنين؟ لا أفهم!

- بل تفهمين بالتأكد؟

قبضت بكفها على الجزء السفلي من بطنها المكشوف:

- هذا

جفلت نادية بحركتها.. لحظات.. ثم تماسكت، وظلت صامتة.

صاحت بغضب:

ـ أعني في أي شهر من حملك أنت؟

ـ لست حاملاً". ص302

لكن هذه المناورات الكلامية عبر سلسلة من الأسئلة المستفزة والأجوبة الحائرة، لا تشكل أية قناعة ببراءة نادية من الحمل، لقد وقعت نادية في شر أعمالها، كما يقولون، فبين يدي الطبيب المختص لا يمكن انكار المرض:

"ألم يعلموك أبسط عوارض الحمل في مدرسة التمريض! أم أنك لم تدخلي المدرسة من أصله! حتى الجاهلات يعرفنها ولا يخطئن فيها أبداً.. أم تظنيني قابلة جاهلة في حارتكم؟". ص304 ويبدو واضحاً أن (العقد) له القدرة على شيئنة أدق وأجمل الإحاسيس الإنسانية، فنادية واقعة بين أنسنة الزواج وبين شيئنة (العقد)، مما يشكل مفارقة إنسانية تسحق المرأة أولاً: "ويا عبد الكريم السفر تأخر! لم اشتر الحبوب هذا الشهر! قلت أوفر ثمنها مادامت مسافرة والسفارة أكدت أن العقد قادم والرحيل مع أول الشهر.. واليوم.. وغداً، وبعد أسبوع.. وفي طول الليالي يلتصق عبد الكريم مودعاً، ولا يأتي العقد.. وحين تنتصر جذوة الحياة وسرها على الحيطة والحذر، يتحرك كنه الحياة في الأحشاء، فتتململ الأحلام في أحشاء الزمن، ويصل العقد بعد طول انتظار..". ص308

قدمت القاصة ليلى الأطرش في قصة (العقد) مثالاً حياً على زيف ادعاء المساواة بين المرأة والرجل، المرأة التي تشكل جانباً مهما من الألم الأعظم في هذا الكون، فإذا كان مستقبلها (عقد العمل) يتوقف على اغتيال أجمل حلم في حياتها فما تصنع هذه المسكينة.. هذا سؤال مر كالعلقم طرحته قصة ليلى الأطرش، ونجحت في ذلك.. فهل من مجيب!

نهلة الجمزاوي - قصة "العكاز":

يمكن ملاحظة محورين أساسيين في قصة نهلة الجمزاوي، الأول: محور الشخصيات، والثاني محور الدلالات الرمزية، وفي محور الشخصيات، فعلى الرغم من اختلاف تعريفات الشخصية، فإن هناك شبة اجماع، من الوجهة النفسية ، يشير إلى أن "الشخصية هي بناء فرضي، بمعنى انها تجريد يشير إلى الحالة الداخلية والبيئة والفرد" (29)، وفي ضوء النظرية إلى الشخصية، يقدم (ادوين موير) أنماطاً من الرواية أو القصة، منها قصة (الحدث)، وقصة (الشخصية) و(القصة الدرامية) (30).

وأهم الشخصيات التي يشكلها السرد في قصة "العكاز"، هي:

* شخصية الرجل (البطل): وترمز إلى عنفوان الشباب المتطلع إلى إحياء أمجاد الأجداد، وتطهير الأرض من دنس الأعداء.

* شخصية المرأة الحامل: التي ترمز إلى ديمومة الثورة المحملة بالقيم والمآثر.

* شخصيتا الطفلين: الأول (ينقر وجهها) علامة التحولات الإيجابية في البدايات، والثاني، (ينقر أحشاءها) علامة حشد من الأمنيات القادمة.

* شخصية الجد: وترمز إلى التاريخ المجيد، وتراث الأمة الزاهر.

* شخصيات (الجماعة المتخفية وراء الأشجار): دلالة على سلالة من الأوبئة العدائية التي لا تكف عن محاولات الاعتداء على الأرض والإنسان، وهي مجموعة أشخاص تعمل في الخفاء لاستغلال الفرص المناسبة لتنفيذ مآربها العدوانية.

ولا تتوقف قصة نهلة الجمزاوي هذه عن طرح العديد من الشخصيات الملغزة والتفاصيل المرمزة، فـ(العكاز) مثلاً: هو صولجان المبادئ الذي تتناقله الأجيال جيلاً فجيلاً، و(الاشجار) هي ملح الأرض وعلامة الوجود الإنساني، و(السكين) التي ترهب الأعداء، هي مجموعة القيم التي لا تتوقف عن إرهاب المعتدي، وإفشال مخططاته: "يطل من ثقب الظلام، فيرى عيون الذئاب مازالت تتربص، فيتساءل في نفسه: ترى ماذا يريدون من الأشجار بعد أن اقتلعوا جذورها من الأرض، وبعد إن أشعلوا النيران في ذاكرتنا، وحولوا أمانينا إلى كومة من الرماد." ص381 .

لكن الرمز الأعظم في النص هو تقانة سردية فريدة، عندما يمد البطل يده نحو عكاز جده (علامة الاتصال بالمبادئ)، ويقفز عاليا نحوها ويبقى معلقاً في الهواء (علامة اقتراف المحنة والقبول بالتحدي الكبير): "سيل من الأفكار ينهمر في خاطره بتمازج عجيب، فها هي المرأة ما زالت تحتسي مرارة انتظار الطفل فيما ينقر وجهها طفلها الآخر.

ها هو جدهُ يدلي عكازه من نافذة الغضب، ويود غرسه في صدور كثيرة جففها الدخان، هو يصرخ بأعلى صوته، ويخرج يديه من نافذة الموت، يمسك بهما بريق وجهه الطالع من بين ركام النار المتساقطة من قبة السماء، يمد يده نحو عكاز جده، ومن ثم يقفز عالياً نحوها، فيبقى معلقاً في الهواء" ص382.

د. هند ابو الشعر - قصة "عندما تصبح الذاكرة وطناً":

هذا نص يشتغل على واحدة من أهم تقانات السرد، وفضاء أيضاً من أهم الفضاءات في القصة القصيرة، ألا وهو فضاء (المكان)، وياتي التماسك البنيوي في النص من خلال جملة من العلائق النصية، التي تنسج مع عناصر هذا النص من (زمن) و(شخصية) و(حدث) و(مكان)، وقد أصبح المكان "مفتاحا من مفاتيح استراتيجية النص بغرض تفكيكه واستنطاقه والقبض على جماليات النص المختلفة" (31)، ولدينا عدد كبير من تقسيمات المكان:

1- قسم مول ورمير المكان أربعة أنواع حسب السلطة(32).

أ - عندي

ب - عند الآخرين

ت - أماكن عامة

ث - المكان المتناهي

2- قسم بروب المكان على ثلاثة أنواع، هي:(33)

أ - المكان الأصل

ب - مكان عرضي ووقتي

ت - اللامكان

وتجاوزنا عدداً من تقسيمات المكان التي ذكرها (غالب هلسا وياسين النصير وشجاع العاني) أما بسبب تشابهها مع الأقسام السابقة أو لا تخدم دراستنا هذه.

ينقسم المكان في قصة الدكتورة هند إلى قسمين رئيسين، هما:

* عندي أو المكان الأصل.

* عند الآخرين، وينقسم على (مكان معاد) و(مكان محايد).

فالمكان (عندي أو الأصل) هو الأرض الأم (الوطن)، ويتمثل بوضوح في (القدس) الفضاء العربي المقدس:

"جلست بينهم بانتظار الحافلة، دق قلبها بعشق قديم للحجارة الكبيرة الصامدة، وللسور الشامخ باتجاه الأفق.. دهستها رائحة (القدس) انبعث في خلاياها المتغربة، وفاضت حزناً لا نهاية لهُ.. تطلعت إلى البعيد، وغامت أمامها الأشياء." ص405.

إن المكان الأليف هو المكان الذي يترك أثراً بالغاً في نفس ساكنه، ويمكن أن نلحظ تداخلاً بين أنواع الأمكنة على وفق تقسيماته المختلفة، من حيث "الأهمية بمكان الإشارة إلى العلامات الجغرافية والطبوغرافية في النص الفني ليست بذات لأهمية كبيرة، لأن وظيفتها تنحصر في تحديد المكان حسب، وإنما الأمر المهم بخصوص المكان هو تعريضه لآليات الإنزياح والإنكسار، وتلك استراتيجية التناص في تفتيت المكان الواقعي/ الثقافي وامتصاصه وإنتاجه بصورة مغايرة، حتى تحقق الوظيفة الشعرية الجمالية..." (34)

إن الإنسان لا يحتاج فقط إلى المساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، لكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها جذوره، وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ بالبحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها (الأنا) صورتها:

"اغفري لي من جديد، لكنك حزينة جداً.. لماذا أنت

حزينة هكذا..؟ لقد حفرت ملامحك في الداخل.. حزنك لا ينسى..؟

انتفض كل شيء في أعماقها.. القدس.. الناس.. الأشياء البعيدة القريبة.. ساحات الحرب.. الهموم المحفورة على الجباه، أحست فجأة بحاجتها إلى تقاسم هذه اللحظة المحملة بالوطن وأحزان الأهل مع أحدهم.. أياً كان.. قالت وغيمة تملأ العينين المنفتحتين على سماء المتوسط

إنه السور.. والحجارة العتيقة..
تذكرت (القدس).. ".ص410-411

أما المكان (عند الآخرين)، فينقسم على قسمين:

الأول: المكان المعادي:

"اندفع الرجل واقفا، قال بنبرة اكتشاف:

- أنت من إسرائيل إذن..!

مات كل شيء في داخلها فجأة.. دوى العالم في كهف أعماقها البعيد.. انفجر الحزن الحقيقي.. انفجر في كل مكان، دوى في الأفق وتجمع أخيراً في صوتها، قالت، وهي تستشرف الأفق البعيد بصوت عميق مقهور:

- لا، أنا عربية !".ص11

الثاني: المكان المحايد:

"الحجارة التي تركتها الأيام العتيقة تقف شامخة متراصة، تسور المدينة القديمة، وترقب الشوارع الجديدة، كان الناس حولها من جنسيات كثيرة يتطلعون بشغف وانبهار إلى السور الحجري الذي يلف (رودوس) ويرقب البحر بنظرات شفافة بعيدة".ص405

ومن (رودوس) إلى (أوسلو) يشتغل المكان المحايد في تشكيل مجموعة من العلاقات الإنسانية التي تربط الساردة، التي تقمصت ضمير الغياب بشخصيات أخرى من خلال تشكيل نوع من التعالق بين الشرق والغرب:

"ضحك بسعادة، ضحكت بمجاملة، كانت أوروبا كلها تضحك معه.. أوروبا الغارقة في أفراحها واهتماماتها الخاصة.

أطل الخوف والحرب والمطاردة والحزن من عينيها، وزوبعة رياح الخماسين الجافة في اعماقها، التقت بادية الشام بشموسها بندى "اوسلو" الصباحي الغائم.." ص407

لقد مارست القاصة الدكتورة هند أبو الشعر الصدق القصصي في اقوالها السردية، عندما صدقت بوصف (الأماكن الأصلية) - اي الوطن - بتأزماته وآلامه واحباطاته، ووصف (الأماكن الأخرى) بالإشراق والجمال والسحر، ثم قارنت بين هذه الأمكنة (الأصلية وغير الأصلية) بكثير من المساءلة التي لا سلطة لها سوى الأسئلة.(35)

هذه قصة (مكانية) تتحدث عن أمكنة كثيرة في العالم، مدن جملية، معالم ساحرة، بحار زاخرة بالمغامرة.. العالم كله جميل.. ولكن القدس أغلى وأجمل:

"أنا عربية .. أنا عربية...

سمعت صوتها يعلو.. يندفع.. أحسته يركض ويركض.. يجتاز السور.. ويعدو على شاطئ المتوسط.. حصاناً يطارد الأمواج ويندفع بلا توقف..)) ص411

وختاماً...

أقول إنني فوجئتُ عندما لم أجد في هذه القصص ما يوحي بأن القاصات أردنيات وأن هذه القصص أردنية، يقول غاستون باشلار "البيت هو ركننا في العالم، واذا طالعنا بألفة، فسيبدو أبأس بيت جميلاً"(36) فلم تحدثنا واحدة من قاصتنا في هذا الكتاب عن جماليات البيت الأردني، جماليات المكان الأردني، إن الفضاء القصصي يتألف من (الزمن) و(المكان) و(الرؤية)، والأردن بلد موغل في التاريخ، وهو زهرة الحضارات قديمة وحديثاً، ولو دققنا في هذه القصص، فلن نجد فيها (مكاناً أردنياً) نحن بحاجة للاطلاع عليها، أو (زمناً أردنياً) لا نعرفه، لم تحدثنا واحدة من القاصات عن (الساحة الهاشمية) مثلاً- هذه الساحة التي لم أزرها - بكل اسف - بحياتي، ولا (جبل عمان) أو(جبل اللويبدة)، تلك

الأماكن التي أسمع أسماءها من الزملاء الأدباء العرقيين الذين زاروا الأردن أو المقيمين فيه.

القصص النسوية التي قرأتها في هذه الكتاب، هي في الغالب نصوص تتحدث عن مشاهد من تفاصيل الحياة اليومية، وقائع سردية عن حالات تحدث في أي بلد عربي، وتكتبها أية قاصة عربية، فأين خصوصية القصة الأردنية؟ إن سبباً مهماً من شهرة القاص والروائي العربي نجيب محفوظ، هو أنه (روائي مكاني) وكذالك (قاص مكاني)، فلو حذفنا (المكان) من أدب محفوظ، فهل، ينال الشهرة التي نالها، لو حذفنا (الحتة = المحلة) و(المشربيات) و(المقاهي) و(الملاهي) و(الفنادق) و(الساحات) وغيرها، فهل كنا سنعرف (الفضاء المكاني المصري)، كما عرفناه من أدب نجيب محفوظ؟ أضف إلى ذلك فأننا عرفنا الكثير من (الزمن = التاريخ المصري) من خلال الأدب، وكذلك الأدب الجزائري والسوداني والعراقي والفلسطيني وغيرها، وبما أن الرواية هي فن نثري أوربي عرف في نهايات القرن التاسع عشر، فإن لكل بلد في العالم خصوصيته الثقافة والاجتماعية والسياسية، فالأدب الروسي قرأناه من خلال فظاءاته السردية (الزمكان). مثلاً. وأدب أمريكيا اللاتينية اشتهر بكونه (أدباً مكانياً) وخاصة في القصة والرواية. كنت أتمنى أن اقرأ نصوصاً أردنية تشي بخصوصية (المكان الأردني) و(الزمان الأردني) و(الشخصيات الأردنية)، لكنني قرأت قصصاً عامة لا خصوصية فيها، ولو رفعنا أسماء القاصات من القصص واستبدلناها بأسماء قاصات سوريات أو لبنانيات مثلاً. لما شك أحد بأن هذه القصص فعلاً ليست أردنية. أتمنى أن يساعدني الحظ واطّلع على قصص نسوية أردنية جديدة، فيها معطيات سردية مختلفة عن القصص التي قرأتها في هذا الكتاب... أتمنى!

الهوامش والإحالات:

1- تحليل النص الواقعي وتأويله، د. فيد لودج، ت: د.الطيب بلغازي، ص71

2- أسطرة العنوان وسردنة الزمن، د. محمد صابر عبيد، مجلة عمان، ع(86)، ص51

3- تحليل البنية السردية، نزهة المأموني، مجلة عمان، ع(167)، ص96

4- م.ن: ص96

5- جماليات التشكيل الروائي، د. محمد صابر عبيد، ص20

6- م.ن: ص20

7- مختارات من القصة القصيرة الأردنية، رابطة الكتاب الأردنيين (اشترك في الكتاب. 45 قاصاً وقاصة).

8- الرمز في شعر السياب، مناف جلال عبد المطلب، ص9

9- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت: ابراهيم الخطيب: ص179

10- غائب طعمة فرمان روائياً، فاطمة عيسى جاسم، ص128

11- بناء الرواية، د. سيزا القاسم، ص22

12- سيرة جبرا ابراهيم جبرا، د.خليل شكري هياس، ص229

13- غائب طعمة فرمان روائيا.. ص130

14- السرد بالتصوير الكامراتي، د.خليل شكري هياس (كتاب مشترك) ص81

15- الشخصية الاشكالية في خطاب أحلام مستغانمي الروائي، حميد عبد الوهاب، ص2

16- بناء الرواية، د. سيزا القاسم، ص52

17- شعرية طائر الضوء، ا. د. محمد صابر عبيد، ص45

18- فضاءات السراب، قراءة في رواية (براري الحمى)، د. فيصل غازي النعيمي، ص149

19- النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنمي هلال، ص562

20- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، ص30

21- دراسة تحليلية لشعرية الوصف في قصص جمال نوري، د. نبهان حسون السعدون، (كتاب مشترك) ص47

22- الرمز في شعر السياب، مناف جلال، ص13

23- في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، ص103

24- جدلية الانسنة والشيئنة، د. كمال أبو ديب، مجلة (ثقافات) ص75

25- شعرية المفارقة في السرد القصصي، د. فاتن عبد الجبار، (كتاب مشترك) ص186

26- شعرية طائر الضوء، ا.د. محمد صابر عبيد، ص45

27- بنية النص السردي، د. حميد الحمداني، ص45

28- مفارقة الموقف في قصص جمال نوري، د. جاسم خلف الياس (كتاب مشترك) ص153

29- الإنسان، من هو؟، قاسم حسين صالح، ص11

30- بناء الرواية، ادوين موير، ت: ابراهيم الصيد، ص87

31- شعرية المكان في الرواية الجديدة، خالد حسين حسين، ص6

32- مشكلة المكان الفني، يوري توتمان، ت: سيزا قاسم، ص81

33- مدخل الى نظرية القصة، بروب، ت: سمير المرزوقي، ص58

34- خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، رفقة محمد دودين، ص302

35- كلام المرايا (دراسات نقدية في الشعر والقصة والمسرح والرواية)، كمال عبد الرحمن، ص35

36- جماليات المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا، ص26

المصادر والمراجع:

1- الإنسان من هو؟ قاسم حسين صالح، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1984.

2- اسطرة العنوان وسردنه الزمن، تحريض الحواس لقراءة (الحاسة التاسعة)، محمد صابر عبيد، مجلة (عمان). عمان. الأردن، عدد (86) آب، 2002.

3- بناء الرواية، أدوين موير، ت: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: د. عبد القادر القط، الدار المصرية للتأليف والنشر، دار الجليل للطباعة، القاهرة، 1965.

4- بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا احمد قاسم، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994.

5- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د.شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1994.

6- بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، د. حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت. الدار البيضاء، ط1، 1993.

7- تحليل النص الواقعي وتأويله، د فيلد لودج، تعريب: د. الطيب بلغازي، مجلة (دراسات ادبية ولسانية) مطبعة النجاح، الدار البيضاء، عدد (5) شتاء 1986

8- تحليل البنية السردية، نزهة المامونى، مجلة (عمان)، العدد(167) أيار 2009.

9- جماليات التشكيل الروائي، د. محمد صابر عبيد. د. سوسن البياتي، دار الحوار، سوريا. اللاذقية، 2008.

10- جماليات المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984.

11- جدلية الأنسنة والشيئنة، د.كمال أبو ديب، مجلة ثقافات، البحرين، العدد (5).

12- خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة. ثيمات وتقنيات، رفقة محمد دورين، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2007.

13- دراسات تحليلية لشعرية الوصف في قصص جمال نوري، د. نبهان حسون السعدون وآخرون، دار الحوار، سوريا، ط1، 2011.

14- الرمز في شعر السياب، ديوان (أنشودة المطر) انموذجا، مناف جلال عبد المطلب، سلسلة ثقافية شهرية تصدر عن دار الشؤون الثقافية، بغداد، رقم (71).

15- السرد بالتصوير الكاميراتي، د. خليل شكري هياس (كتاب مشترك لـ(14 ناقدا عراقيا)، دار الحوار، سوريا، ط، 2011.

16- سيرة جبرا ابراهيم جبرا، د.خليل شكري هياس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001

17- الشخصية الإشكالية في خطاب أحلام مستغانمي الروائي، حميد عبد الوهاب البدراني، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، 2009.

18- شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لادوارد الخراط نموذجا، خالد حسين حسين، سلسلة كتب الرياض (82)، مؤسسة اليمامة الصحفية.

19- شعرية طائر الضوء (جماليات التشكيل والتعبير في قصائد ابراهيم نصر الله)، ا.د. محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

20- شعرية المفارقة في السرد القصصي، د. فاتن عبد الجبار (كتاب مشترك لـ(14) ناقدا عراقيا).

21- غائب طعمة فرمان روائيا، فاطمة عيسى جاسم، رسالة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية التربية، 1997.

22- فضاءات السراب، قراءة في رواية (برار الحمى)، د.فيصل غازي النعيمي، دراسة منشورة ضمن كتاب مشترك (سحر النص) المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، 2008.

23- في بنية الشعر العربي المعاصر، د. محمد لطفي اليوسفي، دار سراسر للنشر، تونس،1985.

24- كلام المرايا (دراسات نقدية في الشعر والقصة والمسرح والرواية)، كمال عبد الرحمن، سلسلة إصدارات الشؤون الأدبية، النشاط المدرسي، تربية نينوى رقم (39) (الموصل. العراق) 2011.

25-مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ت: سيزا قاسم، مجلة (الف)، القاهرة، ع (6) 1986.

26- مفارقة الموقف في قصص جمال نوري، د. جاسم خلف الياس(كتاب مشترك) لـ(14 ناقدا عراقيا).

27-مختارات من القصص القصيرة الاردنية (ابداعات 22)، جمع واعداد رابطة الكتاب الاردنيين، عّمان، 2003.

28- مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، جميل شاكر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

29- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ت: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الابحاث العربية المشتركة والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت . الرباط، 1982.

30- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1973.

31- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليسر للنشر، المغرب، 1989.

خصائص قصص وروايات الفتيان

(دراسة وصْفيّة)

د. ابراهيم نوفل

مقدّمة:

يجمع التربويون على أنّ لأدب الطفل دوراً حيوياً في المجتمع، فبالإضافة إلى أنّه مصدر متعة وتسلية للطفل، فإنّه يلعب دوراً مهمّاً ليس فقط في تطوير قدراته القرائية والكتابية ونجاحه الأكاديمي، وإنّما أيضاً في نموّه الإجتماعي والثقافي.

ونتيجة لهذا الدور المهم الذي يلعبه الأدب في حياة الطفل، وأثره في تكوين الأجيال الجديدة في صنع المواطن المثالي، تولي الدول في جميع أنحاء الأرض عناية خاصة بهذا النوع من الأدب، فدور النشر المتخصصة في طبع ونشر كتب الأطفال منتشرة على نطاق واسع، كما خصصت الجوائز لتشجيع الكتاب على الكتابة للأطفال، وأنشئت المراكز والبحوث المتخصصة في أدب الأطفال، وأصبحت دراسة أدب الأطفال إحدى التخصصات في الجامعة، وأنشئت المكتبات الخاصة بالأطفال، منها الثابتة، ومنها المتحركة عبر الأرياف والقرى لتوفير فرص القراءة لجميع الأطفال، كما تدعم وزارات الثقافة نشر كتب الأطفال بالإضافة إلى نشر سلاسل على نفقة الوزارة .

وليكون الأدب فعّالاً في تحقيق الأهداف المنشودة، من المهمّ جدّاً أن يتعرّف المعلّمون والآباء، وجميع من لهم علاقة بتربية الطفل على خصائص كتب الأطفال الجيّدة، ليتمكّنوا من اختيار ما يناسب أطفالهم من بيْن آلاف الكتب الّتي تنشر سنويّاً، فليس كلّ ما ينشر صالحاً للطفل، والكتاب الذي يساء اختياره، كأن يكون غير مناسب في مضمونه، أو فوق مستوى الطفل في موضوعه أو أسلوبه، سيترك آثاراً سلبية على الطفل، أقلها الإحساس بالإحباط، والنفور من القراءة. وفي اعتقاد الكاتب أنّ ما نوصف به كأمّة غير قارئة ترجع في جذورها إلى خبرات أبنائها السلبية، فيما تعرّضوا له من كتب، سواء كان الكتاب المدرسي أو الكتب الأخرى، التي قدّمت لهم على اعتبار أنّها أدب للأطفال.

ويلاحظ أنّ معظم كتب الأطفال المنشورة عندنا موجّهة للطفل في المراحل العمريّة الأولى، وتكاد أنْ تكون مرحلة ما بعد الطفولة أي مرحلة المراهقة مهملة، ومعظم ما هو متوفّر منها غير مناسب لعدم مراعاتها للخصائص الفكرية والنمائية للفتى في هذه المرحلة. وتحاول هذه الدراسة تحديد هذه الخصائص الأساسية التي يجب أنْ يتصف بها أدب الفتيان. ولمّا كان لأدب الفتيان أجناس أدبية مختلفة كالقصّة والرواية والشعر والمسرحيّة، لا يتسع المقام في هذه الدراسة لتناول جميع هذه الأجناس، ستكون مقصورة على دراسة روايات الفتيان باعتبارها الأكثر انتشاراً والأكثر جاذبية في هذه المرحلة العمرية، هذ مع العلم أنّ بعض هذه الخصائص ينطبق على الأجناس الأدبية الأخرى. وبعبارة أخرى تحاول هذه الدراسة الإجابة على السؤال الرّئيسي التالي:

ما هي خصائص رواية الفتيان المناسبة للفتيان؟ هل هناك معاييرخاصّة يمكن اعتمادها تلبّي حاجات هذه الفئة العمريّة؟

باحث من الأردن.

ليس من السهل الإجابة على هذا السؤال، خاصّة إذا عرفنا أنّ الرّوايات المتميّزة متنوّعة، ومن الصعب حصر الخصائص المميّزة لكلّ منها. زد على ذلك أنّ معايير الرواية الجيّدة تتطوّر مع تغيّر الزّمن وتطوّر فهمنا لخصائص الطفل. وبالرغم من ذلك هناك خصائص عامّة يجدر بكلّ من له علاقة بتربية الطفل الإلمام بها، فليس من الحكمة أن يكون اختيار كتاب الطفل بناء على رأي شخصيّ، بل يجب أن يكون مبنيّاً على أسس معرفيّة، تأخذ خصائص أدب الطفل بعين الإعتبار.

تعريف:

مفهوم أدب الفتيان بشكل عامّ غيّر محدّد تماماً، وذلك يرجع إلى عدم ثبات دلالات مكوّنات مفرداته، فعبارتي "فتيان" و"أدب" عبارتان ديناميكيتان تتغير دلالاتهما بتغيّر مفهوميّ الثقافة والمجتمع اللذين يشكلان خلفيّة لهذا المفهوم. وأوّل ما استعملت هذه التسمية كان في نهاية الستينات من القرن الماضي ليشير إلى ذلك الأدب الذي ينسج خيوطه من العالم الواقعي المعاصر(مقابل العالم الخيالي)، ويتناول القضايا والمشاكل والظروف الحياتية التي تهمّ الفتيان من الفئة العمريّة 12-18. ومع التغيرات الثقافية والمجتمعية تغيّر مفهوم الفتيان ليشمل الأطفال ممّن هم في سنّ العاشرة، ومنذ عام 1990 امتدّ هذا المفهوم ليشمل الفئة من سنّ 25.(1)

كما طرأ تغيير أيضاً على مفهوم الأدب، فبعد أنّ كان يشير فقط إلى الأعمال الإبداعية المتخيّلة، امتدّ ليشمل أشكالاً أدبيّة – سردية- غير متخيّلة كالسير الذاتيّة والمفكرات والرسائل، وأشكالاً جديدة من الشعر كالحكايات المكتوبة شعرا، وبذلك لم يعد مفهوم أدب الفتيان يقتصر على تلك القصص التي تتناول مشاكل تلك الفئة العمرية وحياتها العاطفية، فقد امتدّ ليشمل كل إبداع فنّيّ، بما في ذلك الأعمال المرئية، وكلّ ما يوجّه لهذه الفئة العمرية من أعمال مصوّرة، سواء كانت مصحوبة بنصّ مكتوب أو دون ذلك كالكتب المصوّرة، والقصص الكرتونية، وأبقى الباب مفتوحاً للتجريب ممّا جعل هذا الأدب من أكثر المجالات ديناميكية وإثارة وإبداعاً.(2)

وبشكل أكثر تحديدا، يعرّف أدب الفتيان بأنّه الأدب الموجّه للقرّاء المراهقين، وفي بعض الأحوال يشمل مايكتبه المراهقين أنفسهم. والمراهق في نظر معظم الناس يشمل الفئة العمرية من 12- 18، وهذا هو التعريف الذي تتبنّاه هذه الدراسة.

وأدب الفتيان كنوع أدبيّ متميّز مفهوم حديث، بالرغم من وجود بعض القصص التي يمكن أنّ تندرج ضمن هذا النوع من الأدب منذ القدم ،مع أنّها لم تكن موجّهة خصّيصا لهذه الفئة من الأطفال، كالقصص الدينية وقصص كليلة ودمنه. ولكنّه كنوع أدبيّ متميّز، ظهر أول ما ظهر في الغرب، في العقدين الماضيين، عندما ظهرت كتب خاصّة تناولت قضايا ومشاكل المراهقين بشكل خاصّ، كمشاكل النّموّ والتكيّف مع العائلة والمجتمع من حولهم.(3) ومن الجدير بالذكر أنّ هناك فئة من النقاد لا يعترفون بأدب الفتيان كأدب مستقلّ، فهو في نظرهم لا يختلف عن أدب الكبار في نضج مضمونه، ولكنّ أغلبهم يقرّون بخصوصيته.(4)

وعدم توفّر هذا النّوع من الأدب الخاصّ بالفتيان، ممّا يناسب سنّهم وطريقة تفكيرهم، يمكن أنّ يكون سبب عزوف كثير من الفتيان عن المطالعة بأنواعها. فبعد تجاوزهم مرحلة الطفولة، لا يجدون بين أيديهم إلاّ نوعين من الكتب والمجلاّت، بعضها مخصّص للطفولة التي يشعرون بأنّها مرحلة قد ولّت، وهم الآن بحاجة إلى شيء أكثر إقناعاً، وبعضها الآخر كتب للكبار يشعرون عندما يقرأونها أنّها غريبة عنهم، وربّما استغلقت أبواب علومها ومعارفها على أذهانهم، فلا يجدون من القراءة طائلاً. والمحصّلة في كلا الحالين تأثير سلبيّ على ثقافة وتفكير الفتى. وبإمعان النظر في هذا الجانب ندرك مدى الحاجة ليقوم الكتاب بسدّ الفراغ التي تعيشه مكتبتنا العربية فيما يخصّ أدب الفتيان وثقافتهم.(5)

مضمون أدب الفتيان :

يفترض أنّ يتناول أدب الفتيان مواضيع مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بخصائصهم النمائية في هذه المرحلة، فالمرحلة الانتقالية من الطفولة إل النّضج ترافقها تغيرات نفسية وجسمية وعقلية حادّة، يصاحبها تحديات على الفتى أنّ يواجهها ليتكيّف مع المحيط، الذي يعيش فيه، ومن أهمّ هذه التحدّيات:

- القدرة على إقامة علاقات ناضجة وسليمة مع الأقران.
- تقبّل الدور الإجتماعي للجنس ذكراً أم أنثى.
- التكيف مع التغيرات الجسمية والتعامل مع الجسم بشكل فعّال.
- تحقيق الإستقلال العاطفي عن الآباء والبالغين الآخرين.
- الإستعداد للزواج وتكوين عائلة لاحقاً.
- الإستعداد لتوفير دخل خاص بالحصول على وظيفة.
- اكتساب أيديولوجية ونظام قيمي خاصّ.
- تشكّل الإحساس بالمسؤولية الإجتماعية.(6)

ويتوقّع من أدب الفتيان أنّ يأخذ هذه الأمور بعين الإعتبار، فيخاطب الفئة المستهدفة، أي الفتيان والفتيات، فيستكشف المواضيع التي تعتبر ذات أهمّية قصوى في مرحلة البلوغ، مثل العلاقات مع منهم في مركز السلطة، وتأثير الأقران، وما يمرّ به الطفل من خبرات تتعلّق بالجنس، والمركز الإجتماعي الإقتصادي. والشخصية، والعلاقات العاطفية، والخيال العلمي، والكآبة، والإنحراف، والخلافات العائلية، والعنف. ومن القضايا التي يمكن تناولها ضمن هذه المواضيع: الصداقة، والحب، والإنتماء العرقي، والمال، وطلاق الأبوين، والعلاقات داخل العائلة، والبيئة التي يعيش فيها الطفل ونوع الثقافة من حوله، وكلّ ما له دور في حياته (7).

وبشكل عام، من الضروري أنّ يشتمل ادب الفتيان على عناصر محدّدة، ليس فقط مثيرة للاهتمام، ولكن أيضاً عناصر لها ارتباط مباشر بمواقف حقيقيّة تمثّل ما يتعرّض له الفتيان، ويكون شخوصها أناس ممّن يمكن أن يعيشوا على أرض الواقع، ويمكن التعرّف عليهم والتمثّل بهم. وبالرغم من تنوع المواضيع التي تتناولها قصص الفتيان، كلّها مرتبطة بحياة الفتى، ومن أكثر المواضيع شيوعا : بلوغ سنّ الرشد، الإغتراب، بناء الثقة بالنفس، النجاة من محنة ما، والبطولة(8).

إنّ تمكّن الفتيان منّ مواجهة هذه المهمّات يحقّق لهم التطور النفسي والإجتماعي السّليم. وعلى عكس ما يعتقده كثير من الناس، يكون النماء العقلي أقلّ أهمّيّة من مظاهر النموّ الأخرى في مرحلة المراهقة، فالأطفال في هذه المرحلة يسْعون بشكل رئيسي لتحقيق الاستقلال العاطفي والاجتماعي(9)

الأجناس الأدبية لقصص الفتيان :

لأدب الفتيان نفس الأجناس الأدبية التي لأدب الكبار، فهو يغطي أنواعاً متعددة من النصوص منها الرواية، والقصّة القصيرة، والشعر، والمسرحية، كما يشمل أيضاً نصوصاً حقيقية غير متخيلة كالسير والمذكرات الخاصة والرسائل.

وسيتمّ في هذه الدراسة تسليط الضوء على الرواية بشكل خاص، حيث أنها أكثر الأجناس انتشاراً وشعبية عند الفتيان، فهي التي تتناول مشاكلهم ممّا حدا بالبعض أنّ يطلق على هذه القصص " القصص المشكليّة" (problem novels) لأنّها تتناول القضايا الشخصية والإجتماعية ضمن العائلة، سواء التقليدية أم غير التقليدية. ويمكن تصنيفها إلى أجناس رئيسيّة وأخرى فرعيّة، ومن المهمّ جدّا أنّ يعرف الفرد الجنس الأدبيّ للكتاب عند اختياره.(10)

وقصص الفتيان بشكل عام يمكن أنّ تكون قصصاً واقعية أوّ قصصاً خيالية، يشتمل كلّ منها على عدّة أنواع فرعية. وفي ما يلي وصف موجز لأنواع هذه القصص:

القصص الواقعية :

تتحدّث هذه القصص عنْ أشياء يمكن حدوثها في عالم الواقع. ولهذه القصص شعبيّة كبيرة عند الفتيان لأنّها تتناول قضايا تمسّ حياتهم. ويمكن تقسيم هذا النوع من القصص إلى الأنواع التالية:(11)

القصص الواقعيّة الحديثة: يمكن تعريف القصص الواقعية بأنها القصص التي تحدث في العالم الواقعي. وهذا النوع من القصص مألوف عند الكتاب والقراء،وتشكل هذه معظم القصص الموجهة للفتيان هذه الأيام، ومجالها الأوضاع في الزمن الحالي. وهي مشابهة للقصص التاريخية إلاّ أنّ أحداثها تتناول الزمن الحاضر وشخوصها عادة من الفتيان ممّن هم في سنّهم أو أكبر قليلاً. وتزود هذه القصص الفتيان بخبرات حياتية متنوعة، وتنقلهم إلى أماكن متعددة غير مألوفة، ويطلعون على ثقافات وأساليب حياة لم يعهدوها من قبل. وبصورة عامة، تتناول هذه القصص قضايا العالم الحقيقية وتحدياته، ومشاكل الوقت الحاضر وملذّاته. وغالباً ما تنمو الشخصية في هذه القصص وتتطور وتحقق ذاتها.

ويجد الأطفال في هذه القصص ما يخلق عندهم روح التسامح والقدرة على فهم الآخرين، كما أنّها تثري خبراتهم، وتوسّع آفاق رؤيتهم ومعرفتهم للعالم من حولهم، بإتاحة الفرص لهم للاطلاع على خبرات جديدة، والتعرف على وجهات نظر ومواقف متعددة، وتزوّدهم بنماذج حلول لمشاكلهم. ويمكن تقسيم القصص الحقيقية الحديثة إلى الأجناس الفرعية التالية:(12-13)

القصص العاطفية: لهذا النوع من القصص جمهور كبير من الفتيان والفتيات، ربّما لما لها من علاقة مباشرة بالمرحلة العمرية التي يمرّون بها، فكما ذكر سابقاً، تلك المرحلة مثقلة بالتغيرات الكبيرة التي تشكذل خبرة مرعبة لهم. وتتناول هذه القصص المشاكل المتعدّدة التي تواجه الفتيان والفتيات، فمرحلة المراهقة أكثر مايميّزها الإنجذاب للجنس الآخر. والشخصية الرئيسة في هذه القصص يكون عادة فتى أو فتاة مراهقة يمكن أنْ يتمثل بها القارئ الناشئ.

القصص التّاريخيّة: تدور هذه القصص حول حادثة تاريخية معينة تبرز أبطالاً معروفين في التاريخ، أو تكون حول سيرة أبطال مشهورين في التاريخ، يسجل فيها الكاتب حياة الإنسان وعواطفه وانفعالاته في إطار تاريخي. وقد يكون هدف الكاتب أحياناً تصوير فترة زمنية معينة يخلق شخوصها الكاتب. وهذه القصص تكون أحياناً وسيلة تعليمية فعالة أكثر من الكتب المبنية على الحقائق، خاصة إذا كانت الأحداث تقدّم من وجهة نظر الفتيان، وهي تحاول أن تساعد الفتى على إدراك كيف يؤثر التاريخ على حياة الناس في نفس العصر.

وحتى ينجح هذا النوع من القصص يجب عرض الأحداث والكتابة بأسلوب شيق يساعد على تقبل الفتيان لها. وبما أنّ أحداث هذه القصص في الزمن الماضي، والمكان مرتبط في الزّمن الماضي أيضاً، يجب أن يخرج الكاتب الأحداث الغريبة والخبرات اليوميّة إلى الحياة، ويقدّم سياقاً تاريخيّاً جذّاباً. ومن الضروري في هذه القصص أن يكون الكاتب أميناً وصادقاً في سرد الأحداث التي يكتب عنها.

وتلعب القصص التاريخية دوراً مهما في تربية الناشئة، فعن طريقها يدركون ما يعنيه الظلم، كما تساعد في تشكيل الأحساس بالوعي والإنتماء القومي، وتربي فيهم روح العمل الجماعي والعمل الوطني.

كتب السيرة: وهذه تأتي في مكان وسط بين الكتب الواقعية والقصص المتخيّلة، وهي تتناول حياة شخص ما قد يكون الكاتب نفسه أوشخص آخر. والفتيان يستمتعون عادة في قراءة القصص عن حياة الآخرين- أي السير- لأنها تشكل جسراً فعالاً بين السرد القصصي والنصوص الحقيقية، فتاريخ حياة أيّ إنسان هي قصة في الواقع. وبما أنّ كتب السيرتتناول حياة المشهورين في ميادين الحياة المختلفة ، فإنها تستعمل لتعريف الناشئة بمفهوم الأعمال غير الأدبية.

والسير يمكن أن تكون مثيرة بشكل كبير للفتيان، فهم يحبون أن يحلموا بما سيصبحون في المستقبل عندما يكبرون، وحياة الناس المهمين والمشهورين تعرفهم بالسبل التي يمكن أن تحقق الشهرة خلال مراحل الحياة فيتعلمون كيف يستغلون الفرص ويواجهون التحديات واتخاذ القرارات السليمة.

القصص المدرسيّة: هذا النوع خاص بالأطفال صغاراً كانوا أم فتياناً. وبيئتها المدارس الداخلية التي تجري فيه أحداث القصّة في العادة، حيث تشكل المدرسة نموذجاً مصغّراً للمجتمع في الخارج،. ولكن نرى اليوم أنّ مكان هذه القصص ليس مقصوراً على المدارس الداخلية، إنما يتعداها ليشمل غرف الدراسة في المدارس العامّة، حيث يشكل المعلم وطلّاب الصف وأحياناً مدير المدرسة الشخصيات الرئيسة في القصة.

قصص الرياضة: الرياضة من المواضيع المحبّبة التي تشغل بال معظم الفتيان، ويتحدث الكاتب في هذا النّوع من القصص عن شخصية رياضيّة أو فريق رياضي للعبة معينة. وما يميّز هذه القصص الوصف الدّقيق لما يقوم به الشخصيات الرئيسة في مراحل اللعب المتتابعة والمترابطة، التي تؤلّف في مجموعها حبكة القصّة. وقد تتركّز القصّة في لعبة واحدة يعرض فيها الكاتب مختلف وجهات نظر اللاعبين في اللعب.

قصص الصراع من أجل البقاء: وهي القصص التي يصف فيها الكاتب معاناة الشخصيّة الرّئيسية الجسميّة والعاطفيّة في الكفاح من أجل البقاء. وعلى الشخصيات في هذه القصص اتخاذ قرارات حاسمة تحدد مصيرهم في الحياة او الموت.

القصص الخياليّة الحديثة وقصص الخيال العلمي:

يعتبر البعض هذين النوعين جنساً أدبياً واحداً، بينما في الواقع هما جنسان متميزان يختلف الواحد عن الآخر، وما يميزهما عن القصص الواقعية أنّ أحداثهما لا تكون في عالم الواقع الذي نعرفه.

القصص الخيالية الحديثة: كثيرون هم المغرمون بهذا النوع من القصص، ومن أشهرها: سلسلة قصص هاري بوتر، التي أحدثت عاصفة كبيرة عند القرّاء. وتمتد جذور هذا النوع من القصص إلى القصص الخيالية الشعبية، ولكن الكاتب يكون فيها معروفاً. وبشكل عام تتضمن هذه القصص السحر، والصراع بين الخير والشر. وهي تخلق عالماً بديلاً يعمل حسب قوانين معينة مختلفة عمّا في عالمنا. ومن أنواعه الفرعية الخيال الإستكشافي والخيال الآلي، والخيال الزمني والخيال الهزلي، وخيال العالم الآخر(14).

قد تكون القصص الخيالية الحديثة معاصرة أو يصعب تحديد الفترة التي وقعت فيها. وهي قصص خيالية تتطلب من القارئ أن يعتبر أنّ سير الأحداث وعناصرها التي يصعب تصديقها حقيقية دون مساءلة، وقد تتضمن عناصر خياليّة، وقوى خارقة غير طبيعية، أو مزيجا من كلّ هذه الأمور.

تجري أحداث القصة الخيالية في عالم خيالي يخترعه الكاتب، وما يحدث في هذا العالم الخيالي يخضع لقوانين ثابتة يخترعها الكاتب أيضاً ويلتزم بها على الدّوام. والقصص الخياليّة في مسيس الحاجة إلى الصدق الفنّي في الموضوع، أي ان يؤدّى بطريقة فنّيّة مقنعة، بحيث يصبح الخيال وكأنّه حقيقة، فالفتى يستطيع عبر تخيّلاته القفز فوق حواجز الزّمان والمكان، ورؤيته يحكمها منطق خاص، أرحب من الواقع، وأبعد مدى، وأكثر خصوبة.

ويمكن تقسيم القصص الخياليّة إلى نوعين: قصص الخيال المطلق و قصص الخيال الجزئي (high fantasy and low fantasy) وفي النوع الأوّل تقع أحداث القصة في عالم خياليّ كليّا. أماّ في النوع الثاني تقع الأحداث في عالم حقيقي، لكنّ الكاتب يدخل في القصة عناصر سحريّة، كما في قصص

هاري بوتر. وقد يقوم الكاتب بخلق عالم خياليّ مواز يتواجد بجانب العالم الحقيقي.(15)

قصص الخيال العلمي: وهي قصص تأمّلية يجد فيها القارئ ما يمكن أن تكون عليه الحياة في المسقبل، أي أنّ لهذه القصص أسساً في عالم الواقع. وتتناول هذه القصص مواضيع الحب والعدالة والحقيقة والإخلاص والإستقامة والشجاعة والحكمة إلخ.. وقد لا يكون هناك دائماً خطوط واضحة تفصل بين القصص الخيالية وقصص الخيال العلمي، فعناصر القصة فيهما متشابهة. وبالرغم من أنّ الأحداث في هذه القصص تحدث في عالم خياليّ، لكن تحكمه قوانين علمية وليس السحر. وكثيراً ما تعالج قصص الخيال العلمي قضايا أخلاقية، باختيار أحد مظاهر الحياة المعاصرة وتصويرها في المستقبل كالأستنساخ(16). ومن القصص المشهورة في هذا المجال "حول العالم في ثلاثين يوما" و"آلة الزمن"، و"رحلة إلى القمر".

وهناك أنواع أخرى من القصص لها ما يميّزها من الصفات، وتتداخل في خصائصها مع أجناس القصص التي سبق ذكرها، ومن أهمّها:(17)

قصص الرعب: وتتميّز هذه القصص بأنّ الأحداث فيها تثير الرّعب في نفوس الأطفال. ومن المدهش أنّ هذا النّوع محبّب عند الكثير من الفتيان الصغار. والواقع أنّ ما يجذب الأطفال في هذه القصص، إحساسهم بالإرتياح عندما يستطيع الشّخص المستضعف أنْ يتصدّى لمخاوفه، ويهزم القوى المتسلّطة كالمجرمين ومصاصي الدّماء.

قصص الغموض (القصص البوليسية): وهي من أكثر القصص جاذبيّة للناشئة، فلها جمهور كبير من المدمنين على قراءتها، ويرجع ذلك لسرعة حركة الأحداث فيها وسهولة قراءتها، وهي في تركيبها وتتابع أحداثها تشبه قصص شرلوك هولمز للكاتب آرثر كونن دويل، وقصص أجاثا كرستي التي ترجم الكثير منها إلى العربية. وفي هذا النّوع من القصص لا بدّ أنْ يكون فيها لغز ينشغل الأطفال بالتفكير بحلّه مع بداية القصة. ويشمل هذا النوع القصص البوليسيّة وقصص التشويق وحكايات القوى الخفيّة، وجميعها تتميّز بعنصر الترقّب الذي يحس به القارئ، وبالأحداث المتعاقبة والسريعة فيها. ومن أكثر هذه القصص رواجاً القصص البوليسيّة التي يكون أبطالها من الفتيان، يطرح فيها الكاتب اللغز والمفاتيح التي يمكن أن تقود القارئ لاستنتاج الحلّ.

القصص الدينية: لقد عمد بعض الكتاب في الوقت الحاضر إلى نشر سلاسل من الكتب الدينية بخاصة القصص القرآنية والسيرة والأحاديث، بالإضافة إلى قصص واقعية معاصرة تستلهم أفكارها من العقيدة الدينية. والتراث الإسلامي مكتظ بالكثير من هذه القصص التي تهدف إلى غرس القيم الدينية.

الخصائص الفنّيَة :

لأدب الفتيان، سواء كان رواية أم قصّة قصيرة أم شعرا أم مسرحية خصائص عامّة يشترك فيها هذا النوع من الأدب، يميّزه عن أدب الأطفال وأدب الكبار، فهو موجّه بشكل خاص إلى هذه الفئة العمرية، الذين تتراوح أعمارهم من سنّ 12- 18، أي ليس من الراشدين الكبار أو الأطفال. والأسباب التي تدفع الفتى من هذه الفئة لاختيار قصّة ما تختلف عن الأسباب التي عند القارئ الراشد، فبينما يختار الراشد القصّة بناء على قيم قد استقرّ عليها، فإنّ القارئ الناشئ يختار الكتاب الذي يجد فيه أفكار ومعلومات وقيم جديدة تشبع عنده حبّ الإستطلاع. وهم يختارون القصص التي تعكس حقائق حياتهم، ولا يميلون عادة للكتب المثالية في نغمتها، والمفعمة بالتوجيه والإرشاد، ويفضلون الكتب التي تتناول قضاياهم الإجتماعيّة. ويمكن أنْ تكون هذه مبادئ عامّة يجدر بمن يكتب للفتيان انْ يهتدي بها. وبشكل عام يكون نسيج القصّة وموضوعها عادة ضمن حدود خبرات وتفكير

هذه الفئة، وهو غير محدود بمكان وزمان سوى ما يتسع له خيال الكاتب ومهارته. وأسلوب الكتابة متنوّع يتميّز بالثراء، والوضوح والإنسيابة ليبدو النّص وكأنه نثر شعري. والمواضيع التي يتناولها هذا الأدب، كما ذكر سابقاً، تدور حول ما يتعرض له المراهق من تحديات، فالرواية تتناول مشاكل الفتيان، وما يرافق وصول المراهق إلى سنّ الرشد(18).

وبالرّغم من أنّ لكلّ نوع من أنواع القصص خصائص معيّنة تميّزها عن غيرها، هناك خصائص عامّة تتميّز بها قصص وروايات الفتيان. وعناصرها لا تخرج عن مثيلاتها في روايات الكبار كعمل إبداعي، إلاّ أنّه لا بدّ فيها من مراعاة خصائص الفتى المعرفيّة والإجتماعية والعاطفيّة. وفي ما يلي وصف لهذه الخصائص:(19).

الحبكة الفنّيّة:

تعتبر الحبكة الفنّيّة البنية الأساسية لأيّ قصّة، وهي عبارة عن مجموعة الأحداث المتابعة في الرواية. وبينما تتّخذ قصص الأطفال نموذجاً خطّيّاً مباشراً تتوالى الأحداث فيه، في ترتيب زمني قد تستغرق بضعة أيّام أو أشهراً أو سنة، قد تكون هذه الأحداث في روايات الفتيان أكثر تعقيداً من التسلسل الزمني، فتأتي مترابطة كأسباب ونتائج، تشكّل في مجموعها نسيجاً واحداً متماسكاً يوحي بالصدق والإقناع والمتابعة كما في قصص الكبار. وخلافاً للحياة الواقعيّة، لا بدّ أنْ يكون هناك هدف محدد لكلّ ما يذكر في الرواية ، مثلا لو ترك دفتر ملاحظات في باص المدرسة في الفصل الأوّل، نعرف أنّ شيئاً ما سيحدث نتيجة لذلك، وإلاّ لما ذكرها الكاتب.

ومن الكتّاب من يستعمل اسلوب الومضة الخلفيّة (flashbacks) حيث يقوم الكاتب من حين لآخر بقطع خط التسلسل الزمني ليوجّه ومضة على الماضي، ويسرد أخباراً حدثت في وقت أبكر ليسلط الضوء على جانب من جوانب الشخصيّة. ومثل هذا الأسلوب يشكّل صعوبة كبرى للقارئ غير المتمرّس، لأنّه يتوقّع تسلسلاً زمنيّاً للأحداث، وسيجد صعوبة في وضع الأحداث الماضية في سياق الحاضر، إذا لم تكن هذه الومضة موضوعة في إطار يسهل عليه إدراك النّقلة الزّمنيّة، كي تبقى عينه مفتوحة على وقت الحدث. وبعبارة أخر تبدو الإضاءات، وكأنّها تحدث في الزّمن الحاضر لأنها تشكّل جزءاً من القصّة التي تسرد في الزمن الحاضر.(20)

وتعتبر الحبكة الفنية العنصر الأكثر أهمّيّة في العمل الأدبي ليكون مشوّقا للفتيان، وتكون الصراعات فيها متوافقة، ومن ضمن ما يخبره الفتيان – حبكة قويّة قابلة للتصديق، وفي أحداثها ما يدهش القارئ،وغير متوقّعة. وبالرغم من بعض التعقيد الذي قد يظهر في الحبكة الفنّية، إلاّ أنّها لاتخرج عن كونها واقعية وسريعة في أحداثها، والحوارفيها مهمّ في تقديم أحداثها. والصراعات في القصّة هي المشاكل التي يواجهها المراهقون، كما تكون الحبكة بسيطة وغير معقّدة.

وفي ما يلي بعض الأمثلة على الحبكات الفنيّة الشائعة في قصص الناشئة:(21)

- الشخصية الرئيسة في الرواية تمرّ في صراع معيّن داخلي مع النفس أو خارجيّ مع الآخرين، يتعرّض خلالها لتجارب قاسية ومؤلمة، ولكنّه في النهاية يخرج من تلك المحن بروح جديدة بعد إدراكه لحقيقة نفسة وحقائق الأشياء من حوله.
- الشخصية الرئيسة تسقط وتتحطّم أو تنبذ نتيجة أعمالها الخاطئة.
- الشخصيّة الرئيسة تتصالح مع ذاتها وتفهم المعنى الحقيقي للحياة بعد أنْ تقوم برحلة جسميّة أو عاطفية من خلال ماتتعرّض له من احداث.
- الشخصية الرئيسة تمرّ في عمليّة تحوّلية مع نموّها وتطورها.
- الشخصية الرئيسة تجد نفسها في عالم لا يحتمل، ويكتشف أنّ الحياة بالنسبة له تافهة ومضحكة.

- الشخصية الرئيسة تعيش في صراعات شخصية مع الآباء وينتهي ذلك الصراع بالمصالحة والقبول أو بالرفض.

- تواجه الشخصية الرئيسة تحديات معينة، لكنّه يتغلب عليها بمساعدة رجل أو امرأة حكيمة.

- الشخصية الرئيسة تترك مجتمعها وتقوم بمغامرات وأعمال ترفع من مجتمعه.

- الشخصية الرئيسة يدفعها إحساسها بالحق والعدالة لتعرّض حياتها للخطر من أجل تحقيق مبادئها.

الصّراع:

يعتبر الصراع جزءاً أساسيّاً من نسيج القصّة، حيث يُبقي القصّة داخل إطار متماسك، فلا تكون الأحداث بناء جامداً ثابتاً، بل تتسم بالحركة والتّفاعل، وتدفع بالطفل للمتابعة والبحث ليعرف ماذا سيحدث وكيف سينتهي الصّراع. إنّ القصص التي تخلو من الصراع أو التي يكون الصراع فيها سطحيّاً مملّة وبطيئة الحركة، يحسّ القارئ فيها كأنّ شيئاً لم يحدث. وكذلك القصص التي تركّز على الصراع، ولا تعير التشخيص اهتماماً كافياً تكون قصصاً ضحلة ومتصنّعة.

وأول خطوة في بناء النسيج القصصي هو وضع الشخصيّة الرئيسة في مواقف تصطدم بشيء أو شخص آخر (الخصم). وقد يكون هذا الخصم الطبيعة أو المجتمع، أو هو نفسه. وفي كثير من قصص الفتيان يكون الصراع بين شخصيّتين، كمواجهة مشاغب أسفل الشارع، أو يكون الأمر أعمق من ذلك، كشخص يحاول التّكيّف مع زوجة أبيه الجديدة. والصراع ضد الطبيعة شائع في قصص الصراع من أجل الحياة، ويعود السبب في ذلك؛ لأنّها أكثر أنواع الصراعات التي يمكن ان يتمثلها الفتى بسهولة.

وفي القصص التي يكون فيها الصراع بين الفرد والمجتمع، ليس من الضروري أن يكون المجتمع الواسع حوله، وبدلاً من ذلك يمكن أن يكون مجتمعاً مصغّراً كالمجتمع المدرسي. وفي بعض قصص الفتيان يمكن ان يكون الصراع مع النفس صراع داخليّ لا يصعب على الفتيان فهمه، كأن تتورط الشخصية الرئيسة في مشكلة أخلاقيّة.

الصّراع كعنصر أساسي في تطوّر الحبكة الفنية:

يمكن استعمال الصراع بطرق مختلفة لبناء حبكات متعدّدة الأنواع، منها الحبكة المتسلسلة الأحداث (episodic plot) كما ذكر سابقا، وتتألف هذه من سلسلة من الصراعات تظهر وتحلّ فصّلا فصلاً على التّوالي. وهذا النوع من الحبكات سهل على الأطفال الذين لا يستطيعون التركيز لفترة طويلة عندما يقرأون قصّة مطوّلة في فصول.

ومن أنواع الحبكات الأخرى الحبكة التصاعديّة (progressive plot)، حيث يبدأ الصراع مبكراً في القصّة، ويستمرّ حتّى يصل ذروته ثمّ يحلّ مع نهاية القصّة. وللحبكة التصاعديّة نموذجاً معيّنا تتابع الأحداث، فهي على النّحو التالي:(22)

- إعداد مسرح الأحداث بتقديم خلفيّة قصيرة
- بداية الصراع
- تطوّر الصراع
- الذّروة أو نقطة التحول
- الحلّ

ويبدأ الصراع مبكّراً عادة في قصص الفتيان، فبعد إعداد المشهد أو الخلفية المكانية والزمانيّة يحدث مباشرة شيء يشدّ انتباه القارئ ليثير عنده حبّ الإستطلاع ويدفعه للإستمرار في القراءة.

ويعتبر تطور الصراع جزءا مهمّا من الحبكة، فمعظم أحداث القصة تعود إلى هذا الصراع. وحتى لا يشعر القارئ

بالملل، يجب أن يشعر القارئ بتطور الأحداث بسرعة معقولة، كما يجب أن يكون فيها ما يثير اهتمامه. ولتحقيق ذلك يلجأ الكاتب إلى خلق جوّ من الترقّب أو إلى التلميح لما يمكن أنْ يحدث (suspense and foreshadowing)، فالترقّب يثير أسئلة في عقل القارئ: ماذا سيتبع؟ لماذا فعل الشخص ذلك؟ ممّا يدفع القارئ ليستمرّ في القراءة ليعرف ما سيتبع . والترّقّب في نهاية الفصل يشار إليه عادة "بحبس الأنفاس" cliff-hanger وهو يدفع القارئ بقوّة لمتابعة القراءة في الفصل التّالي ليعرف ما سيحدث.

أمّا في التلميح، يجد القارئ إشارات في النّصّ لما سيتبع من أحداث. إنّ التّلميح يثير التّوقعات، ويدفع بالقارئ لتوقّع الأحداث التّلية.

وإذا كان التّلميح واضحاً ومتكرّراً، توصف الحبكة بأنّها متوقّعة. وبشكل عام، هذا الأمر لا يزعج الفتيان كما عند الكبار، فكثير من الأطفال يعبّرون عن فرحتهم بتصوّر ما يمكن أن يحدث وتوقّع نهاية معيّنة للقصّة، حيث يحسّون أنّ في هذا دلالة على ذكائهم. والاستعمال الذكي للتلميح يشعر القارئ بأنّ النهاية أصبحت محققة، حتى إذا لم يصلوا إلى استنتاج صحيح للنهاية. والقارئ المتمرّس يجد في هذا النوع من االنهاية غير المتوقّعة متعة كبيرة.

وماذا عن النهاية؟ بعد البناء التدريجي والمستمر لعنصريّ التشويق والتلميح، يواجه البطل في النهاية خصْمه مواجهة حاسمة ممّا يشكّل نقطة تحوّل في الصراع لينتهي ذلك بالحلّ. والمنتصر دائماً في قصص الفتيان هو البطل. فبعد أنْ يبلغ الصراع ذروته، يتبع هذا عادة فصلان يتضمنان حلّ الصراع، مما يشعر القارئ بالرضا والكمال. ومن الملاحظ في بعض القصص أن لا يبتّ في الحلّ مع تقديم اقتراحين أو تفسيرين محتملين، ويترك الأمر للقارئ ليقرّر ما يمكن أنْ يكون قد حدث.

وقد نجد في بعض قصص الفتيان حبكات أكثر تعقيداً من الحبكة المتتالية أو الحبكة التّصاعديّة، حيث يكون هناك بناءان متوازيان تتطوّر فيهما حبكتان تصاعديّتان في وقت واحد، وفي هذه الحالة يجب تجديد المكان والزمان والشخصيات بدقّة، حتى يعرف القراء بالضبط تطوّر الأحداث في القصّة. ويحدث أحياناً أنّ يكون هناك حبكة تصاعديّة رئيسة يرتبط بها حبكات فرعيّة، وقد يستعمل الكاتب فصولاً قصيرة وتسلسلاً زمنيّاً مع خلق إحساس قويّ بالمكان للربط بينها ليسهل على الأطفال متابعتها.

رسم الشخصيات:

رسم الشّخصيات عنصر مهمّ في قصص الفتيان، وهم يشكلون حلقة الوصل بين القارئ والقصّة. وتنشأ العلاقة هذه عندما يستطيع الفتى أن يتمثّل بأعمال ودوافع وأحاسيس الشخصيّة الرّئيسة في القصّة. وإحدى الطرق التي يمكن ان يتبعها الكاتب لتحقيق ذلك هو أن يكون عمر الشخصية الرئيسة، التي يختارها قريباً من عمر القراء المستهدفين. فمثلاً يُتوقّع، أنّ لا تستهوي القصّة الفتيان، إذا كان عمر الشخصية الرئيسة لا يتجاوز السادسة. قد يتمثّل الطفل بشخصيات عمرها يزيد أو ينقص سنتان تقريبا، فالقصّة الموجهة للفتيان من سن13 تكون مناسباً لهذه الفئة إذا كان عمر البطل مثلا من 11-15 سنة. وممّا يساعد الأطفال على التمثّل بشخصيات القصة هو أن تكون هذه الشخصيات حقيقية ومقنعة. ويمكن أن يحقق الكاتب ذلك بخلق مواقف تكشف للقارئ كيف تفكر هذه الشخصيات، وكيف تشعر، ليحسّ بأنها حقيقية ثلاثية الأبعاد.(23)

أنواع الشخصيات: ليس من الضروري أن يطور شخصياته بنفس العمق كما في قصص الكبار، لكن لا بدّ من تقديم صورة متكاملة حقيقية يكشف فيها أعماق الشخصيات الرئيسة. والشخصيات في القصّة قد تكون ثانوية أو رئيسة، وتشكّل الشخوص الرئيسة الأدوار الرئيسية في القصة، وينال تصويرهم العناية الكبرى من الكاتب، فهم الأقرب إلى مركز

الصراع، ويشكلون محور القصة وحلقة الوصل بين مختلف أشخاص الرواية. والشخصية الرئيسة إمّا أن تكون شخصية ثابتة مكتملة (rounded)، أو شخصية نامية ديناميكية (dynamic). والشخصية الثابتة تتصف بمواقف ودوافع وسلوكيات تبقى ثابتة طوال القصّة، أما الشخصية النامية، فهي التي تتطور وتنمو قليلا بصراعها مع الأحداث أو المجتمع، وتتكشّف هذه التغيرات للقارئ مع تطور أحداث القصّة كلما تقدمت القصة، ويقدّمها للقارئ على نحو مقنع، فلا يعزو إليها من الصفات إلاّ ما يبرره موقعها تبريراً موضوعياً في محيط القيم التي تتفاعل معه. ونتوقع أن نجد في القصة الجيدة شخصية مكتملة ونامية(24).

أمّا الشخصيات الثانوية فتلعب أدواراً أقلّ أهمّية من أدوار الشخصيات الرئيسة، وهي تؤدي أغراضاً معيّنة كتطوير الحبكة ودفعها للأمام. والكاتب لا يتعمّق في كشف أعماق هذه الشخصيات، بل يقدّمها كشخصيّة مسطحة تمثل صفة واحدة أو صفتين. ويمكن للقارئ أن يتعرّف على هذه الشخصيات بسرعة؛ لأنّه قد ألف وجودها في قصص أخرى أو على التلفاز، ولذلك تدعى عادة بالشخصيات المستهلكة، كاللص الذي يضع رقعة على عينه، وبرجل اصطناعية، أو البنت الأنيقة المدللة عند المعلّمة. وعندما تكون هذه الشخصيات معروفة في ثقافة معينة نقول أنها شخصيات نمطيّة، كشخصية زوجة الأب في القصص الأجتماعية(25).

وفي قصص الفتيان،يتعرف الفتى على الشخصية من خلال أفعالها وأقوالها، وكيف تبدو من وجهة نظر الآخرين في القصة. ويكشف الكاتب مع تقدّم القصة النّواحي المختلفة للشخصية من خلال تصوير مظهره وأفعاله وأفكاره وأحاديثه. والكاتب الجيد يستعمل مختلف هذه التقنيات، وليس من خلال السرد الأجوف وحده لتقديم الشخصية الثابتة المكتملة. وهناك تقنيات متعدّدة يلجأ إليها الكاتب لرسم شخصياته، فقد يصف الملامح الشخصية ممّا يساعد في تكوين صورة للشخصية في ذهن الفتى، وتكون هذه الملامح السطحية هي الصفات المميزة للشخصيات الثانوية، ولكنها نادراً ما تكون مميزة للشخصيات الرئيسية الأكثر تعقيداً. وباستطاعة الكاتب أن يستعمل وصف المظهر الخارجي لإثارة حبّ الإستطلاع عند الطفل حول شخصية ما في البداية، فتقديم شخصيّة ما بصفات متميّزة يثير الرغبة في القارئ لمتابعة القراءة لمعرفة حقيقة هذه الشخصية. وعرض الأفعال يلقي الضوء على الشخصية أكثر من المظهر، لأنها تدفع القارئ للتفكير بدوافع وأفكار الشخصية الداخلية التي جعلته يقوم بالعمل. قد يعرض الكاتب بعض الأفعال من أجل تطوير القصة ودفعها للأمام، ولكن من الممكن أيضاً استخدامها لرسم بعض شخصياته.

ومن الممكن أنْ يدخل الكاتب مباشرة إلى عقل الشخصية الرئيسية ليكشف للقارئ ما تفكّر به لبيان بعض خصائصها، والكاتب في هذه الحالة يشعر القارئ بأنه خالق هذه الشخصيات، وقادر على استبطان وعيهم وعرضه للقراء. كما يمكن أيضاً أن يعرّفنا الكاتب على أفكار الشخصية وكوامنها دون التدخل المباشر منه، ويكون ذلك من خلال الحوار.

وبالإضافة إلى ما سبق يمكن أنْ يقدّم الكاتب بعض أبعاد الشخصية من خلال ملاحظات الآخرين بإطلاع القارئ على مدى تقبل الآخرين لها في المجتمع حولها ، كما يمكن أن يستعمل ملاحظاته المباشرة أيضاً لنفس الغرض. وفي كلتا الحالتين يجب أنْ يتم هذا بعناية فائقة ، حتى لايصبح التشخيص مجرّد سرد أجوف ممجوج يحرم القارئ من متعة الإستكشاف لمزايا الشخصية(26).

والعنصر الأهمّ، في قصص الفتيان، كما ذكر سابقاً، أنْ يكون الأشخاص في القصة من عالم الفتيان ممّن يمكن التمثّل بهم، ويختار الفتيان عادة القصص التي تكون الشخصيّة الرئيسة فيها من سنّهم، وتتصف بالحياة والواقعيّة، والشخصيات الأخرى تكون سطحيّة لا تتطوّر كالشخصية

الرئيسة. وشخصيات الآباء فيها ذات بعد واحد، أو قد لايكون لها دور، ودور الراشدين الآخرين تقديم النصح والإرشاد للشخصية الرئيسة. أمّا الأقران، فيكون دورهم إمّا كمصدر للصراع، أو كأصدقاء للشخصية الرئيسة.

طريقة السرْد ووجهة النظر:

يقوم السرد القصصي على تقنيات سرديّة متنوعة تتعلق بالكيفية التي يقدّم بها الراوي القصّة، فعندما يخلق الكاتب عالمه القصصي يختار زاوية معيّنه يضع فيها نفسه لسرد حكايته، ويحدّد الشخوص الذين ستسرد القصّة على ألسنتهم ووجهات نظرهم ومواقفهم من الأحداث وبقيّة الشخوص. ويمكن تعريف وجهة النظر بأنها الطريقة أو الأسلوب السردي الذي يلجأ إليه الروائي في طرح أفكاره وآرائه ومقترحاته على لسان شخصيات قصته أو روايته.

وهناك عدّة أنماط من وجهات النظر يمكن ان ندرك القصّة من خلالها، فقد يختار الكاتب أن يحكي القصّة من داخل عقل شخصية معينة، أو بالنظر من فوق كتف الشخصية أو بمشاهدة المشهد عن بعد، وكلّ من هذه التقنيات لها ميزاتها وتحدّياتها وقصورها(27-28).

السرد بضمير المتكلّم: يكون بسرد القصّة من داخل رأس الشخصية. ومن السهل التعرف على هذه التقنية بسبب استعمال الراوي للضمير "أنا". وميزة هذه التقنية أنها تشعر القارئ بالواقعية على اعتبار أن ما يقرأه كلاما مباشرا وليس منقولاً. ولكن هناك جانب سلبي أيضاً لهذه الطريقة، لأن سرد القصة من وجهة نظر واحدة يجعلها تبدو وكأنها محصورة فيما تفكّر به وتلاحظه وتسمعه تلك الشخصية الرئيسة فقط. ويحاول بعض الكتاب الإلتفاف على هذه السلبية باستعمال حوار تقوم فيه إحدى الشخصيات بوصف موجز للبطل لتصل المعلومات إلى القارئ. والإكثار من استعمال هذه التقنية دليل على عدم تمكن الكاتب من تقنية السرد بضمير المتكلم.

وجهة نظر العارف بكلّ شيء (omniscient): أي الرؤية من الخلف أو من الخارج – وتقدّم فيها الأحداث والشخوص بشكل بانورامي (الراوي أكبر من الشخصية) ونموذجها الرواية الكلاسيكية (التقليدية). والراوي فيها خارجي يسرد بضمير الغائب، ويبدو وكأنّه العالم بكلّ شيء، يحرك الشخصيات ويُنطقها ويعرف ماضيها وحاضرها ومستقبلها، وكأنّه قادر أن يرى من خلال جدران البيوت، ومن وراء جمجمة بطله. وهذا يعطي الكاتب حرّية ومرونة أكثر، حيث يستطيع الكاتب أن يتنقّل بحرية داخل الحكاية، فيدخل إلى أفكار ومشاعر أية شخصية، مما يمنح القارئ تفاصيل كثيرة عندما يتحدث عن الشخصية ويعلق على سلوكها.

ومن سلبيات العرض بهذا الأسلوب أن الفتيان يجدون صعوبة عند استعمالها في فهم القصة، لأنّه يصعب عليهم متابعة التّنقل من شخصية لأخرى. ويرى النقاد المعاصرون أنّ هذه المعرفة الكلية تخلّ بالإيهام بالواقع، الذي يعد عنصراً مهما في السرد لما فيها من نظرة أحادية هي وجهة نظر الراوي، ودور الروائي فيه لا يعدو دور محرك الدمى، كما أنّ الشخصيات تبدو عبارة عن دمى لا إرادة لها.

وجهة نظر الراوي العالم لكن بحدود (limited omniscient point of view) وفيها يكون الراوي مساويا للشخصية – فيستعمل ضمير الغائب مع الالتزام أن يكون الحدث مرويّا من وجهة نظر شخصية واحدة. وهذا يسهل الفهم على الفتى ويمكّن من الانفتاح على مختلف آفاق الحياة المتشعبة.

وجهة النظر الموضوعية (الراوي أصغر من الشخصية) يكون السرد فيها بضمير الغائب، بدون الدخول إلى عقل الشخصية بتاتاً، حيث يوصف الحدث من الخارج (من الأمام) حسب مشاهدات أحد الشخصيات. والراوي هنا لا يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية، ولا يمنحنا معلومات لا تعرفها الشخصية بل يترك الشخصيات تفصح عما لديها

وعن نفسها، وليس عن طريق السرد أو التلخيص، فالقصة تحكي نفسها، وذلك عن طريق مسرحة الحدث. ووجهة النظر هذه فعالة في القصص الواقعية المفعمة بالحركة والشعور، وعلى القارئ فيها أن يربط بين ما يشاهده من أفعال والمشاعروالدوافع الضمنية المرتبطة بهذه الأفعال.

ويحدث أحياناً أن يجمع كاتب قصص الفتيان بين عدة وجهات نظر لخلق قصة متميزة، فيستخدم الحوار والمذكرات اليومية والملاحظات والرسائل والصور ليبني وجهة نظر موضوعية غير عادية تمكن الفتى من القيام باستنتاجاته الخاصة. وتصبح وجهات النظر في هذا النوع من القصص هي الثيمة بحدّ ذاتها.

وقد يجد الفتيان الصغار صعوبة في تتبّع القصّة إذا كان السرد مو وجهات نظر متعدّدة، ويمكن تسهيل الأمر على الأطفال بتخصيص فصل خاصّ لكلّ وجهة نظر ومن الممكن أن تعنْون الفصول بأسماء الأشخاص أصحاب وجهات النّظر ليعرف القارئ من البداية من المتحدّث.

ومهما كانت وجهة النظر التي يستخدمها الكاتب، عليه أن يبقى ملتزما بها طوال القصة. فإذا ما اختار أن يحكي قصة بصيغة ضمير المتكلم على لسان طفل في العاشرة من عمره، يجب الإستمرار بها، فلا يستطيع الدخول مثلاً إلى عقل أمه أوصديقه، أو يخبرنا بشيء لم تقله الشخصية نفسها(29).

ومن أهمّ ما يميّز طريقة السرد ووجهة النظر في قصص وروايات الفتيان تقدّم الشخصيات والقضايا بطريقة، ليس فيها ما يقلّل من شأن الفتى بأيّ شكل من الأشكال وبلغة مفهومة، كما أنّها تقدّم القصّة من وجهة نظر الشخصية الرئيسة وتعبّر عن وجهة نظره، وتكون بصيغة المتكلّم، ويمكن أنْ تقدّم القصّة بصيغة االضمير الغائب، حيث يظهر القاصّ وكأنّه العالم العليم بكلّ ما له علاقة بالشخصية الرئيسة وسلوكها وأفكارها. وقد تقدذم القصّة من وجهة نظر الكاتب نفسه، حيث يخاطب القارئ لكن دون أنْ يكون موجّهاً وناصحاً بصورة مباشرة(30).

مجال الرواية (الفضاء السردي)- المكان والزمان (setting):

الفضاء السردي عنصر مهم في الرواية، يحدّد فيه المكان والزمان الذي تجري فيه أحداث القصّة. وتقديم وصف حيويّ ومفصّل لخلفيّة الحدث المكانيّة والزمانيّة مصدر متعة بحدّ ذاته للفتى. وبالرغم من أهمّيّة وصف الفضاء الذي تجري فيه الأحداث، فإنّ إسنادها إلى مكان وزمان مختلفين قد لا يؤثر على ترابط القصّة، فمثلاً يمكن إسناد قصة "علي بابا والأربعين حرامي" إلى الزمن الحاضر في مدينة معاصرة دون أن تتأثر الرواية، وذلك لأن الرواية تستمد قوتها من الحبكة الفنية ومصداقية شخصياتها وليس من الفضاء الذي تجري فيه الأحداث.

لكن هناك قصص تتفكك إذا ما نقلت إلى مكان وزمان مختلفين، وذلك لأنّ المجال (المكان والزمان) يشكل أحد عناصر القصة ومرتبطان بالحدث والشخصيات. ويصدق هذا القول تماماً في القصص التاريخية؛ بسبب الدور الذي يلعبه المجال في توضيح الصراع. وفي هذه القصص التي يكون فيها المجال مترابطاً مع القصة يجب أن تشتمل على وصف دقيق للمكان، حيث يبدو حقيقياً ومقنعاً تماماً كالشخصيات ليشعره به الفتى ويتصوّره(31).

وبالإضافة إلى دور الفضاء القصصي (البيئة المكانية والزمانية) في توضيح الصراع يمكن أن يكون المجال هو الخصم الذي يتصارع معه البطل، كما في قصص الصراع من أجل البقاء، التي يكون فيها البطل دائما تحت رحمة البيئة تهدد كيانه. وكذلك يمكن أن يكون لها دور في إلقاء الضوء على بعض جوانب االشخصية، فكشف عمق العلاقات العائلية مثلاً في حياة أحد الشخوص يكشف جانبا من شخصيته(32).

ومن أهمّ ما يميز الفضاء السردي (الزمكاني) في روايات الفتيان أنّه مرتبط ولو جزئيّا بالبيئة المدرسية، فالمدرسة هي المكان الذي يقضي فيه الفتيان معظم أوقاتهم.(33)

الأسلوب الفني:

يشكل الأسلوب عنصراً محورياً وأساسياً في قصة الفتيان. والقصة بحدّ ذاتها بدون إسلوب سرد فنّيّ تكون مجرّد وعاء لغوي جامد ينقل مضامين القصّة ويسرد أحداثها، والأسلوب الفني هو الذي يبعث فيها الحياة ويشدّ القارئ لقراءتها.

والأسلوب مرتبط ارتباطاً وثيقاً بموضوع القصّة، فإذا كانت القصة عاطفية أو بطولية مثلا، يستلزم الأمر أن يكون الأسلوب قويّاً يتمثّل باستعمال المثيرات أو المنبهات التي توقظ أحاسيس الفتى ومشاعره، وتحرك وعيه وخيالاته، وتدفعه إلى التّأمل والتعاطف. أمّا في القصص الإجتماعية والعلمية يكون الأسلوب هادئاً ومتزناً. وجمال الأسلوب بشكل عامّ، أمر مهمّ في القصة، وهذا يتمثل في في التناغم بين الأصوات والمعاني، واستعمال تعابير سلسة.

والأسلوب يحدده طريقة استعمال الكاتب للغة في الكتابة، وهو يشمل الألفاظ الموظفة والتراكيب والصور والأخيلة، ودرجة سهولته وبساطته وكثافته رهينة بعمر الفتى القارئ ورصيده اللغوي المفترض. هذا ويمكن إغناء وتقوية الحصيلة اللغوية للفتى بمساعدته على إدراك المعاني ودلالات الألفاظ الجديدة من خلال سياق مناسب يوحي بالمعاني(34).

وأسلوب السرد في قصص الأطفال بما فيها الفتيان، يراعي عند استعمال المجازات والكنايات والإشارات الضمنية والرموز وطول الجمل والصور، عمر الفئة المستهدفة ومستواها اللغوي، ولذلك من الضروري عند اختيار القصة تفحّص الاستعمال الحرفي أو المجازي للغة التي يستعملها الكاتب، ونوع المفردات التي قد اختارها، وكيف تمّت صياغتها وربطها معا. إنّ استعمال التقنيات الأدبية يثري لغة الرواية، ويثير أحاسيس ومشاعر القارئ. ويواجه كتاب روايات الأطفال عامّة تحدياً خاصّاً في كيفية استعمال اللغة، فهم يكتبون لفئة خبرتها محدودة في الإستعمال الرمزي للغة. والكاتب المتمرس يستطيع أن يستعمل كثيراً من التقنيات الأدبية المبنية على رؤية الفتى لعالمه، لتكون كتاباته مفعمة بالمعاني الضمنية المرتبطة بمشاهدات الأطفال الحسية للناس والعالم من حولهم، وليكون استعماله المجازي للغة مفهوما عندهم وفي مايلي بعض التقنيات، التي يلجأ إليها الكاتب للكتابة بأسلوب فنّيّ للفنّان:(35).

الصور: استخدام الكلمات التي تخاطب الحواس كالبصر والشمّ والسمع والذوق واللمس. ومن المهمّ أنّ تكون هذه الصور مستمدة من بيئة الفتى ليسهل استيعابها.

اللغة المجازية: في هذه التقنية يستعمل الكاتب المفردات في غير معناها الحرفي أيّ استعمالاً مجازياً. والاستعمال المجازي يشمل التشخيص، ويعني هذا إعطاء الأشياء غير الإنسانية والحيوانات صفات إنسانية، كما يشمل التشبيه، وهو مقارنة بين شيئين مختلفين نستعمل فيها كلمة "مثل" للإشارة إلى المشبّه به. والإستعارة ، وهو مقارنة ضمنية، والمبالغة.

وقد يستعمل الكاتب المحسنات الصوتية أيضاً لإثراء لغة الرواية، وذلك باستعمال كلمات متقاربة تشتمل على أصوات متماثلة أو متشابهه، أو استعمال كلمات يوحي لفظها بمعناها.

الإيقاع: وهو اتساق الكلمات والعبارات في النّص باستعمال المقابلة والتوازي ممّا يجعلها تنساب بطريقة خاصّة، تخلق إيقاعاً في نفس القارئ. وهذا لايختلف في جوهره عن الإيقاع الداخلي في الشعر.

التلميح (allusion): وهو الإشارة إلى أحداث أدبية أو تاريخية تعتبر جزءاً من موروثنا الثقافي العام. ويندر استعمال هذه التقنية في قصص الفتيان الصغار؛ لأنّهم بشكل عام لايملكون الخلفية الضرورية لتمييز تلك الأحداث وتذوقها.

الصياغة اللغويّة (diction): وهي مظهر آخر من مظاهر الأسلوب الذي يثري طريقة السرد. ويطلق عليها أحياناً "صوت

الكاتب"، فهي تضفي على النصّ نكهة المكان والزمان الخاص بالقصة باستعمال كلمات وتراكيب مستقاة من بيئة القصة وشخصياتها. وقد تكون الصياغة اللغوية عنصراً مميزاً في الحوار والسرد. ففي الحوار يصوغ الكاتب لغته لتحاكي اللغة المحكية في طريقة لفظها، والصياغة اللغوية تخلق إحساساً بالقصة، كما يمكن أن يسردها الشخوص أنفسهم. ويستعمل الراوي تقنية الصياغة اللفظية ليكسب قصته رشاقة وحيويه، كأنّ يكون الحوار بين الشخوص بلغة غير متكلّفة، مع مراعاة المستوى الثقافي والخلفية الإجتماعية للمشاركين في الحوار.

نغْمة التخاطب (tone): ونغمة أو نبرة القصة هي ما يقابل نبرة الصوت أثناء الكلام. ولكن بما أننا لا نسمع نبرة الصوت في الكتابة، ينقل الكاتب هذه النبرة من خلال طريقة التخاطب. وقد تكون نبرة الصوت هزلية أو جدية. وفي كلتا الحالتين تعطينا النبرة فكرة عن موقف الكاتب من موضوع القصة.

ومن المهمّ في كتب الأطفال أو الفتيان أنّ لا يكون هناك نبرة استصغار يستدلّ منها أن الكاتب يعتقد أنّ أفكاره معقدة يصعب على الأطفال فهمها، فيبالغ في تبسيطها وتنميقها أوْ نبرة عاطفية حماسية توحي بأنّ جميع مشاكل العالم الكبرى يمكن حلها بسهولة، أو يستعمل نبرة عاطفية توحي أن الكاتب مبهور بطفولته دون اعتبار لطفولة قرّائه.

فكرة القصّة (theme):

فكرة القصّة أو الثيمة من العناصر التي يصعب تحديدها، وهي من أهم العناصر لأنّ فيها إجابة للسؤال: حول ماذا تدور القصّة؟ وإذا ما وجهنا هذا السؤال للأطفال يجيبون عليه بذكر الأحداث الرئيسة التي وردت فيها. والواقع أنّ ثيمة القصة تعني الفكرة الكلية المركزية التي يحاول الكاتب أن يوصلها إلى القارئ بالدرجة الأولى، فتلك الفكرة هي المحور الذي تدور حوله أحداث القصّة. وإذا لم يستطع الطفل تحديد المعنى العميق للقصّة لا يعني هذا أنه لم يفهمها.

إن جميع عناصر القصة- الثيمة والشخوص ووجهة النظر والحبكة ومجال القصة والأسلوب- تساهم في بناء الثيمة، وهذه حقيقة مهمة تكمن في أعماق القصّة. وإذا ما وجد القارئ الراشد المتمكن صعوبة في تحديد ثيمة القصة بدقّة، فإنّ هذا يدلّ على أن الكاتب فشل في إيصال الفكرة التي تمثلها القصة للقارئ. وعلى العكس من ذلك، فإنّ هناك بعض القصص التي يمكن تلخيصها في جملة واحدة، وهذا يدل أيضاً على أن الكاتب لم ينجح في خلق ترابط بين عناصر القصّة، مما جعل القصة تبدو سطحية(36).

وعندما نتفحص الثيمة في قصص الفتيان، من المهم أن لا ننسى، كراشدين، أن بعضهم لم يعهدوا بعد مفهوم "الفكرة الرئيسة". وما يبدو أمراً عادياً للراشد المتمكن قد يكون مدهشاً للفتى إذا ما أعطي الفرصة ليكتشف المعنى بنفسه. إنّ نشوة الأكتشاف أهم ما يمكن أن ينتظره الفتى من قراءة القصّة.

وفي كثير من قصص الطفال الناجحة، قد لا تكون الفكرة الرئيسة للقصة واضحة، مما يعطي المجال لإعطاء عدة تفسيرات محتملة. إن الكاتب يمهد للإكتشاف، ويجب أن نثق بالقارئ ليسستفيد من خبراته في قراءة وفهم القصّة. وعندما يكتب الكاتب حكاية جذّابة بأسلوب رشيق، وتكون الشخوص فيها مقنعة تنطق بالحياة، يكون عمله كاملاً، وليترك الباقي تحت تصرف قرائه(37).

وبشكل عام، كما تشير دراسة قام بها شانس 1999 (38) عند تفحصه لعناصر القصص التي يقبل علها الفتيان (التشخيص، والحبكة الفنية، ووجهة النظر، والبيئة المكانية والزمانية، والأسلوب، والموضوع، والنبرة، أهمّ خصائص قصص الفتيان هي كما يلي:

* الشخصيات الرئيسة شخصيات معقّدة وليست مسطحة.

* أغلب الشخصيات الرئيسة ديناميكية.

* في معظم القصص تتوالد الأحداث بحيث يؤدّي حدث ما إلى الحدث التالي، وليس وصفاً مفصّلاً لحادثة ما، فالأحداث تتوالى حتّى يصل الصراع إلى الذروة، ثمّ يتبعه الحلّ.

* الصراعات في معظم القصص ثنائية- إمّا بين الشخصية الرئيسة ونفسها، أو بين الشخصية الرئيسة وشخص آخر.

* السرد في معظم القصص من وجهة نظر المتكلّم.

* للمكان والزمان دور مهمّ في توضيح الصراع.

* أكثر الأساليب استعمالا هو الأسلوب التخيلي.

ويمكن الإستنتاج ممّا سبق أنّ الفتيان يختارون القصص التي تعالج الشخصية، وتكون فيها الأحداث متطوّرة وسريعة، كما تدحض تلك الدراسة ما يدّعي البعض أنّ الفتيان يفضلون القصص الغير جادّة.

أهمّيّة قصص الفتيان:

سواء عرّفنا أدب الناشئة بمعناه الواسع، أو بمعناه الضيق، فإنّ أهمّية القصص تكمن في كيفيّة مخاطبتها لحاجات القرّاء. ويتفق التربويون أنّ حاجات هذه الفئة الجوهرية هي حاجات ضرورية لنمائهم وتطورهم، فالفتيان في هذه السن في مرحلة التطور والبحث عن الهويّة والذات، وهم في نموّ مستمر يمرّون في مرحلة تحوّل من الطفولة للنضج والرشد. ومرحلة العبور هذه التي يطلق عليها عادة مرحلة المراهقة، مرحلة فريدة في خصائصها، ولها حاجاتها الخاصّة بها- الجسمية والعقلية والعاطفية والإجتماعية. وتكمن قيمة هذه القصص، ليس فقط بمستواها الفني، ولكن أيضاً بمخاطبتاه لحاجات الفتيان ومصادر اهتماماتهم، وهذا ما يجعل القصّة جذابة لهم. إنّ النجاح في توفير مادة قرائية تستهوي الناشئة يعتبر أمرا يستحقّ الأهتمام، بخاصّة إذا علمنا أنّ كثيرا منهم يعزفون عن قراءة الآداب الكلاسيكية(39).

وبما أنّ الأحداث في روايات الفتيان تتمحور عادة بشكل رئيسي حول شخصية شابّة رئيسة، يعيش القارئ التجارب العاطفية، والمواقف التي اتخذتها تلك الشخصية ممّا يزوّده بخبرات تساعده في حلّ مشاكله. إنّ اطلاع الناشئة على القضايا االتي تخصّهم تتيح لهم الفرصة للتّمثّل بأحد شخصيات القصّة، ممّا يشعرهم بالأمن عندما يخبرون أمراً حياتيّا يمثّل ما يحصل لهم. وسواء اعتبرت تلك الشخصيات نماذج حقيقية تمثّل نمط حياتهم، أو قوالب ثابتة، فهناك خبرات معينة وأنواع معينة من البشر مألوفة عند الفتيان، واطلاع القارئ الناشئ عليها يعطي معنى وشرعية لخبراته الخاصة، وتجعله يشعر في النهاية بأنه ليس الإنسان الوحيد في عالمه الذي يتعرّض لمثل تلك الخبرات. ويفترض في قصص الفتيان، كما ذكر سابقاً، أنّ تتناول مجالات اهتماماتهم التي من أهمّها: الصداقة، التعرض للمشاكل، الإهتمام بالجنس الآخر، المال، طلاق الوالدين، الزواج الثاني لأحد الأبوين، المشاكل مع الوالدين، الأجداد والجدات، الأخوة الصغار، الإهتمام بالأمور المدرسية، الشعبية بين الأقران، الإنتماء القومي، الموت، الجيران، والإضطرار للعمل.(40)

إنّ القراءة عمليّة مهمّة لتحقيق نموّ سليم للناشئة، ومن الضروري أنّ ينتبه المربون لتوفير قصص متنوعة مناسبة، لتلبية الحاجات الملحّة لهذه الفئة من المجتمع. إنّ فترة المراهقة هي فترة توتّر في حياتهم، وتقديم نماذج من الشخصيات التي يمكن أنّ يتمثّلوا بها تخفّف من هذا التوتّر. ومن جهة أخرى تتمركز اهتماماتهم في هذه المرحلة حول أنفسهم، فهم يعتبرون انفسهم فريدين في هذا العالم، وهذا ليس مصدر راحة لهم، ولكن سبباً للشعور بالإحباط، فالشعور بالتفرّد يتضمّن الشعور بأنّ الفرد ليس كغيره من الأقران، والشعور بالتفرد والإختلاف يجعله يحسّ كأنّه منبوذ. إنّ قصص الفتيان بتناولها مثل هذه القضايا وعرض شخصيات تمر بهذه المرحلة يساعد في تقبل القارئ لذاته، ليحسّ بأنّه ليس الوحيد في هذا العالم الذي يتصف بهذه الصفات،وأنّه جزء من المجتمع حوله، يشاركهم الصفات الإنسانية ذاتها.(41)

ومن القيم المهمّة لأدب الفتيان ما يمكن انّ يقدمه في تحقيق

تشرّب الفرد لقيم إنسانية مهمة كالتعاطف وتقبّل الآخرين واحترامهم، وذلك بتناول نماذج فريدة من الشخصيات –من المجتمع أو من خارجه– المختلفة عنهم، وبهذه الطريقة يلتقى الناشئة مع أنواع من البشر في الروايات والقصص، لا تتاح لهم التعرّف عليهم ومعرفة ثقافتهم وطريقة تفكيرهم بطرق أخرى.

ومن خلال هذا الأدب يستطيع القارئ أنّ يطلع على حقائق الحياة، بما في ذلك المرّة منها، وهذا يؤهّله ليكون قادراً على التعامل مع صعوبات فترة المرهقة التي يمرّ بها، والتعرّف على حقوق وواجبات المواطنه.

وأكثر من ذلك تشكّل قصص الفتيان إطاراً مرجعيّاً للأدوار المختلفة التي يمكن أنّ يقوم بها الفرد في حياته، ممّا يتيح لهم الفرص ليكتشفوا انّ للحياة معنى تستحق انّ نعيشها، فتتشكّل عنده فلسفته الخاصّة ليقرّر ما هو الصحيح وما هو الخطأ، فيعمل لتحقيق ذاته، وبعبارة أخرى يساعده هذا الأدب ليصبح متحضّراً ومثقّفاً بالمفهوم الحديث.(42)

وإذا أحسنّا اختيار القصص المناسبة للفتيان وقمنا بدمجها في المنهاج المدرسي سيكون لها دور كبير، كما دلّت الأبحاث التربوية،(43) في حفز الطلاب الغير متحمّسين للقراءة في الإقبال على القراءة، حيث يخاطب هذا النوع من الأدب حاجاتهم، فالذين يكتبون هذا النوع من الأدب يضعون أعمار هذه الفئة من الناشئة واهتماماتهم نصب أعينهم، واللغة التي يكتبون بها والحبكة القصصية، هي ممّا اعتاد هؤلاء الناشئة على مواجهته أو رؤيته في واقع حياتهم، وعلى شاشات التلفزيون، وفي السينما، وما ارتبط بثقافتهم. وفيه ما يحفز الفتيان على القراءة لأنّه يعكس اهتماماتهم، وقد يكون وسيلة لتحسين المستويات القرائية لمن يعزفون عن قراءة الكتب المقرّرة إذا ما وفّر لهم الكتب الجيدة، كما يمكن أنّ يكون لهذا النوع من الأدب دور في تسهيل فهم الآداب الكلاسيكية المقرّرة في المنهاج المدرسي، حيث يختار المعلّم قصصاً معيّنة من أدب الناشئة تشترك مع الأدب الكلاسيكي المقرر في أحد خصائصه، ليكون توطئة لدراسته وفهمه.

المراجع:

1-Defining Young Adult Literature. Ani Roza Almario(Amicrosoft document). Accessed 2011/05/20

2- The Value of Young English Literature.
http://www.ala.org/ala/mgrps/divs/yalsa/profdev/whitepapers/yalit.cfm
Accessed2011/03/20

3-Young Adult Literature. Wikipedia.the free encyclopedia.
http://en.wikipedia.org/wiki/Young__Adult__Literature(YA__Lit)
Accessed 2011/03/20

4- Reference 2#

5- رؤية جديدة في أدب الناشئة، مجلّة فارس الغد، مؤسّسة فلسطين للثقافة
http://www.thaqafa.org/Main/default.aspx?__ContentType=ART&__ContentID=4ebf5e2a-5144-63-9972-4476fce355683d
Accessed2011/03/22

6- Shahrina Noridin. Teacher Model Narrative Writing Genre Approach. The English Teacher. Vol XXXV. 85-75
Accessed 2010/03/12

7- Reference # 3

8-Reference # 3

9- Reference # 5

10- Children's Literature Genres.
http://74.6239.185/search/srpcache?ei=UTF-8&p=children27%s+literature-genres&fr..
Accessed 2010/09/04

11- Characteristics of Good Realistic FictionFantacy From Wikipedi. the free encyclopedia
http://en.wikipedia.org/wiki/Fantacy
Accessed 2011/05/31

12- Choosing High Quality Children's Literature/Realistic Fiction

24- Character Development in Fiction
http://www.nemontel.net/-rorock/character__development__in-fiction.html
Accessed 2011/05/31
25- Reference # 24
26- Reference # 23
27- Techniques of the novel II: Point of View
http://judedibia-jd.blogspot.com/07/2009/techniques-of-novel-ii-point-of-view.html
Accessed 2011/06/02
28- " قراءة في وجهة النظر " –د. سمير الخليل
http://74.6.238.254/search/srpche?ei=UTF-p=%D%66%9D%8AC%D%87%9D..
Accessed 2010/10/23
29- وجهة النظر السردية في الرواية – د. عبد الجبار العلمي
http://www.alrewaia.com/show.php?p=post&id=1656
Accessed 2010/10/23
30- Reference # 18
31- Reference # 3
32- Reference # 3
33- Reference # 18
34- أسلوب قصص الأطفال. حسن باكور- المغرب. أعداد المجلّة..المعرفة الأرشيفية- العدد 111
http://www.almarefh.org/news.php?action=show&id=1886
Accessed2010/10/06
35- Reference # 16
36- Reference # 22
37- Reference # 34
38- Rosemary Chance. A portrait of Popularity. An Analysis of Characteristics of Novels from Young Adult's Choices for 1997. The Alan Preview. Vol. 27. No. 1999 .1.
39- Reference # 2
40- Reference # 2
41- Reference # 7
42- Reference # 6

http://en.wikibooks.org/wiki/Choosing__High__Quality__Children's__Literature/Realistic__Fiction
Accessed 2011/05/31
13- شبكة أهل البيت الإسلامية- أدب الأطفال في ضوء الإسلام
http://74.6.239.185/search/srpache?ei=UTF-8&p=%D%8A%3D%8AE%D%8A8
Accessed 2010/08/29
14- قصص الخيال و دورها في تربية الاطفال
http://www.inadab.com/vb/showthread.php?t=49
Accessed 2010/10/06
15- Fantasy. From Wikipedia, the Free Encyclopedia
http://en.wikipedia.org/wiki/Fantacy
Accessed 2011/05/31
16- Kathleen T. Horning. From Cover to Cover: Evaluating and Reviewing Children's Books. Pp.-138 140
17- Reference # 16
18- What is Young Adult Fiction? What makes "YA" and "Teenage" Books Unique?
http://www.suite101.com/content/what-is-young-adult-fiction-a135786
Accessed2011/05/20
19- Narrative Structure- From Wikipedia, the free encyclopedia
http://en.wikipedia.org/wiki/Narrative__structure
Accessed 2011/05/31
20- Young-Adult fiction. Wikipedia, the free encyclopedia.
http://en.wikipedia.org/wiki/Young-adult__fiction
Accessed 2011/05/20
21- Novels for Young Adults
http://www.buzzle.com/articles/novels-for-young-adults-html
Accessed 2011/03/29
22- Reference # 19
23- Characterization
http://www.writingcorner.com/fiction/character/characterization.htm
Accessed 2011/05/31

◄ مقالات:

- في فلسفة التأريخ

- البطل التراجيدي في الأدب العربي

في فلسفة التأريخ

د. محمود الجبارات

يرجع أول استعمال للفظ "فلسفة التأريخ" إلى فولتير (ت: 1778م)؛ وإن كان ذلك لا يعني أنها ابتدأت به، وإنما يرجع الإشارة إلى ابن خلدون، على ما سيأتي، وقد قصد فولتير بهذا المصطلح دراسة التأريخ من وجهة نظر الفيلسوف؛ أي دراسة عقلية ناقدة ترفض الخرافات وتنقح التأريخ من الأساطير والمبالغات، وكان شعار فولتير (اسحقوا الأباطيل)؛ وهو بذلك يعني كل رواية غير مقبولة لدى العقل أو محتملة الشك.

واستنكر فولتير أن تصبح دراسة التأريخ أكواماً مترامية من المعارك الحربية والمعاهدات السياسية، دون مفهوم أو حكمة بادية؛ ودعا إلى تنقيح التأريخ ودراسته دراسة نقدية لتحرير الفكر الإنساني من العبودية والخرافة والغباء؛ ومن أجل نشر الحرية والتنوير والعقل، وتتبع هذه الدراسة سير العقل البشري ممثلاً في شتى مظاهر النشاط الإنساني.

أما نقطة الانطلاق في فلسفة التأريخ عند عبد الرحمن بن خلدون (ت: 1406م)، ففي انتقاده للمؤرخين في فهم ورواية التأريخ ثم في التمييز بين الظاهر والباطن في التأريخ؛ فقد جاء في مقدمته عن التأريخ بأنه: "في ظاهرة لا يزيد على أخبار عن الأيام والدول والسوابق من القرون الأولى، وفي باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق، وجدير بأن يُعدَّ في علومها وخليق" وتتضمن عبارات ابن خلدون وجهين: الأول: أن فلسفة التأريخ تتجاوز السرد والحشد لأخبار لا رابط بينها. والثاني: أن فلسفة التاريخ تهدف إلى التعليل.

ولذلك يمكن تحديد فلسفة التأريخ بالكُلِّيَّة بمعنى: الوحدة العضوية، والتكامل بين الأجزاء ثم ربط الوقائع لتشكيل التأريخ العالمي الذي سيصبح مادة الفيلسوف، وهو بذلك لا يقف عند عصر محدّد، وإنما يمتد تفسيره إلى المستقبل. والمُحدِّد الآخر هو: العِّلية، بمعنى اختزال العِلَل الجزئية للحوادث الفردية بعِّلة واحدة، أو عليَّتن على أكثر تقدير؛ يُفَّسرُ في ضوئها التأريخ العالمي، وهو ما يقتضي إعادة تشكيل وقائع التأريخ ليقدم منها صورة عقلية.

ظهرت هنالك انتقادات كثيرة للعالمية والتعليل في فلسفة التأريخ، خلاصتها: تَعُّذر إدراج فلسفة التأريخ ضمن موضوع علم التأريخ، وصعوبة إعتراف المؤرخين بها، ولكنها في المقابل، لا تعني على الإطلاق أن فلسفة التأريخ غير ذات موضوع؛ أو أن دراسة التأريخ يمكن أن تُغْني عنها؛ لأن لهذه مجالات لا يتعلق بها التأريخ، بل هو قاصر عنها. وقصور التأريخ راجع إلى عيوب في طبيعة دراسته؛ والنتيجة أن فلسفة التأريخ لا تُعُوضُ قصور التأريخ فحسب؛ بل إنها تُعُّوضُ قصور الفلسفة في سعيها للوصول إلى الحقيقة.

وعليه فقد ساهم الفلاسفة والمؤرخون معاً في فلسفة التأريخ؛ وربما كانت مساهمة الأولين أكبر، ويمكن ملاحظة مسارين عريضين، أولهما: يحاول إستنباط قوانين أو وجهات عامة لسير المجتمعات البشرية في التأريخ، وثانيهما: يُقّررُ أن التأريخ مجموعة أحداث وأوضاع مفردة لا تنتظمها قوانين أو مبادئ عامة؛ رغم ما قد يكون بينها من ترابط وصلات سببيَّة.

والأول يصدر عن تأملات فلسفية، يشتق منها قوانين أو مبادئ يطبقها على التأريخ أو محاولة التوصل إلى تلك القوانين والفرضيات بطرق تجريبية أو إستنباطية من خلال دراسة المجتمعات البشرية، ويرى البعض في المسار الثاني: أن قصد الدراسة التأريخية: هو فهم الماضي كما حدث، ويرفض الحكم على التأريخ.

بين التحليل الفلسفي والبحث عن دلالة

هناك فرعان مختلفان للبحث يُشار إليهما عادة بـ "فلسفة

أستاذ مساعد تاريخ حديث ومعاصر في جامعة البلقاء التطبيقية.

التأريخ"؛ الأول: هو التحليل لعلم التأريخ؛ أي تشخيص منطق ومفاهيم وأساليب عمل المؤرخين. والثاني: محاولة اكتشاف معنى ودلالة في طبيعة المسيرة التأريخية، تتجاوز الفهم الذي يوصل إليه العمل التأريخي الاعتيادي، ويشار للأول بـ "الفلسفة النظرية، أو التأملية" التي تحاول إستخلاص نوع من المعنى أو المغزى للتأريخ يتجاوز مجرد رصد الأحداث. ويُشار إلى الثاني على أنه عملية نقدية للرصد التاريخي (Historiography) وهي عملية شمولية (Synoptic) أو مادية، وفي محاولة التمييز بين الفلسفتين فإنهما تبدوان مثل التفرقة بين فلسفة العلم وفلسفة الطبيعة.

لم تبدأ دراسة التأريخ دراسة نقدية، بهذا المعنى السابق، سوى بالمؤرخين النقديين أمثال (بارتولد جورج نيبور)، و(ليوبولد فون رانكه) والفلاسفة الوضعين الذين حاولوا وضع أسس نظرية لفيزياء اجتماعية (Social physics) جديدة مثلما فعل أوجست كونت(1798-1857م) الذي تبنى مشروعاً عاماً للتنسيق بين مختلف العلوم وأصدر موسوعته " الدروس في الفلسفة الوضعية " وأكشار فيها أن العلم مطالب بالتحري عن العلاقات بين الظاهرات وأن علم الاجتماع هو دراسة البنية الاجتماعية التي لا تتحول ولا تتبدل وانتهت فلسفته إلى الفلاسفة الوضعيون الذين قالوا إن الفكر البشري لا يستطيع أن يكشف عن طبائع الأشياء ولا عن أسبابها القصوى وغاياتها النهائية وإن كان يستطيع أن يدرك ظواهرها وأعلن الوضعيون نهاية كل فلسفة التاريخ واستعاضوا عنها بعلم الاجتماع (السوسيولوجيا)، وتوالت الإجتهادات خلال القرن التاسع عشر ووجَّه (فلهلم دلتاي) نقداً للعقل التأريخي، فيما حاول (بنديتو كروتشه) أن يؤسس لنظرية المعاصرة التأريخية، وأن التأريخ هو تأريخ الفكر.

وذهب آخرون إلى أن التأريخ، في تطوره، تحكمه قوانين؛ شأنه في ذلك شأن العلوم الطبيعية، وعرف منهم أصحاب نظرية القانون المفسر (Covering Law Theory) القائلة بأن ما يحدث في التأريخ إنما هو متوقع بفعل الظروف التي دفعت إليه؛ ومن ثم فإنه يمكن التنبؤ بأحداث المستقبل على ضوء قوانين تُصدّقها التجربة.

ويؤكد الفلاسفة عدم إمكان قيام موضوعية تأريخية (Historical Objectivity) سواءً كانت كليةً أو أفرادية؛ وذلك لأن المؤرخ، وهو يُقدّم تفسيراته، إنما يصدرُ في حقيقة الأمر عن ذاتية، وهو يختار تفاصيل معينة دون سواها، ويصدر ذلك بلغته التي هي إنعكاس لشخصيته، ولذلك سُمّي هؤلاء الفلاسفة بـ النسبيين (Relativists) لأنهم ينكرون الموضوعية ويقولون بنسبية الأحكام التأريخية.

ظهرت فلسفة تأملية علمانية للتأريخ في بداية عصر الأنوار، وصاغ (فوليتر) المصطلح، وكان (يوهان جوتفرد هيردر ت: 1803م) أبرز الفلاسفة الذين حاولوا أن يحوِّلوا التفسير الديني للتأريخ إلى قوة تأريخية محايثة، وكان أحد مؤسسي حركة (العاصفة والتوتر/الاندفاع) (Storm and Stress)،وكان لحدسه وفهمه لمعنى التاريخ تأثير كبير على فكره ، وانتهى إلى تصورات تجديدية فسر فيها التاريخ تفسيراً عقلانياً باعتباره تطوراً طبيعياً للإنسان نحو «ولادة بشرية خالصة» كما وصفها.

فيما نزع فلاسفة القرن العشرين نزعة علمية تستخدم البراهين، وتكثر من ضرب الأمثلة، لتدلل على صدق تفسيراتها مثلما كان لدى (شبنجلر) و(أرنولد توينبي) اللذين حاولا إيجاد تفسيرات لنشؤ وانحطاط الحضارات.

ولا يسعى الفلاسفة المتأملون، إلى البحث فقط، عن نمط للتأريخ، ولكنهم يبحثون عن القوانين التي بمقتضاها يسود هذا النمط دون غيره، وتتميز الفلسفة التأملية بأنها محاولات للبحث عن غاية أو قيمة للتاريخ، وأحياناً يتجاوز الفلاسفة التأمليون حدود البحث التاريخي أو العلمي إلى مجالات الماورائيات (الميتافيزيقيا) والأخلاق والدين.

وخلاصة القول إن فلسفة التاريخ، رغم تشعب البحث فيها، وفي مدارسها وفلاسفتها ومؤرخيها؛ إلا أنها لا تزال محركاً رئيساً لوسائل وأساليب وأفكار ومنطلقات المشتغلين بالتاريخ والفلسفة بخاصة والعلوم الإنسانية بعامة، ولبيان أثرها على الحياة المعاصرة، فإن مقالة أخرى في فلسفة التاريخ في أواخر القرن العشرين وأوائل القرن الحالي تبدو ضرورية، وللحديث صلة.

البطل التراجيدي في الأدب العربي

يوسف ضمرة

لماذا سُمّي موت البطل أو جنونه أو هزيمته في التراجيديا الإغريقية والشكسبيرية سقوطاً؟

هل هذا يعني أن التراجيديا تخضع لتعريف أرسطو مثلاً، وهو القائل إن أبطال التراجيديا هم الملوك والأمراء والأرستقراطيون والنبلاء وما إلى ذلك؟ وهل يعني السقوط التراجيدي إذاً مأساة انحدار كائن فوقي إلى درجة مساواته بالناس العاديين، وبأقدارهم التي نراها كل يوم، كلازمة حياتية ضرورية؟ وهل ثمة تراجيديا من دون بطل تراجيدي؟ وهل هذا البطل فرد بالضرورة، أو ربما يكون جماعة ما؟

ليس من السهل أن نحيط بهذا الموضوع، بعد أن كتبت فيه عشرات، أو مئات المؤلفات، من دون أن يكون هنالك اتفاق واضح على التفاصيل.

وفي أي حال، فإن مقولة أرسطو، التي حدد في خلالها البطل التراجيدي، لم تعد قائمة في الدراما الحديثة. ويعزو أكثر من ناقد هذا التحول إلى التحولات البنيوية التي أصابت المجتمعات الحديثة، حيث لم يعد الملك أكثر من رمز للدولة، ولم تعد الدكتاتورية تمتلك أي حق في احتكارها السلطة بأمر الله، كما كان الوضع أيام الإغريق.

ولكن المبادئ العامة في التراجيديا لم تتغير، وإن طرأ على تفسيرها بعض الاختلافات والتباينات. فتداعت مقولة أن الشرير لا يكون بطلاً تراجيدياً. وهي مقولة كانت مثار شك منذ البداية، حيث لا يمكن اعتبار شخصية مثل "آخيل" مليئة بالخير، وهو ما ينطبق أيضاً على "آغاممنون" و"ميديا" و"باريس" و"مكبث" و "آنا كارينينا" و"إيما بوفاري" وآخرين.

وبمعنى آخر، فإن الجوهر الأخلاقي للشخصية ليس معياراً للبطل التراجيدي، بمقدار ما لمعايير أخرى أهمية كبرى في تكوين هذا البطل، وأهمها : السقوط المأساوي، في خلال دويّه المرعب في النفس. ومدى انغماس المشاعر الإنسانية في هذا السقوط، والتأثير الجمعي الذي يمارسه علينا، كالتفكير في مصائرنا وحاضرنا وآثامنا وحماقاتنا.

لقد عرف الغرب هذا الفن منذ الإغريق، وطوروه، بحيث لم يعد للآلهة ذلك الدور الذي كانت تلعبه من قبل، نظراً للقطيعة المعرفية التي عرفتها أوروبا بين الدين والدولة، ونظراً إلى تطور العلوم والاكتشافات والاختراعات البشرية المرعبة، الأمر الذي أدى إلى التقليل من تأثير الغيبيات على الحياة والناس.

أما العرب، فقد عرفوا هذا النوع في خلال التاريخ، لا في خلال الكتابة الدرامية. ولكن الكتاب العرب لم يلتفتوا إلى هذا السقوط التراجيدي المدوي في التاريخ العربي، وإلا لكانت لدينا عدد من الأعمال الدرامية التراجيدية، ولربما فاقت في تأثيرها ما كتبه عدد من رموز الإغريق والغرب عموماً.

إن مقتل الحسين بن علي بن أبي طالب في كربلاء، يشكل سقوطاً تراجيدياً مذهلاً في دويه وتأثيره وتفاعله مع المشاعر الإنسانية عبر التاريخ. كما يشكل مقتل عبد الله بن الزبير، وصلبه على جدار الكعبة سقوطاً تراجيدياً مدوياً آخر.

قاص من الأردن.

والأمثال كثيرة، لا نستثني منها سقوط البرامكة، الذي ربما يتفق إلى حد كبير مع تعريف أرسطو سالف الذكر. ولا ننسى مقتل حمزة في أُحد، والآثار التي خلّفها.

وما يهمنا الآن، هو البحث عن البطل التراجيدي في الكتابة العربية المعاصرة، بوصف هذه الكتابة حديثة نسبياً، إذا ما استثنينا البطل التراجيدي في الشعر العربي، بدءاً من طرفة بن العبد، وصولاً إلى مالك بن الريب وابن زريق البغدادي، من دون أن ننسى دوي السقوط في شعر الصعاليك العرب.

ثمة خلط أحيانا بين الميلودراما والتراجيديا، وهو ناجم عن إشاعة مناخ عام من الحزن والأسى في الميلودراما، الأمر الذي يشير إلى تقاربها مع التراجيديا في عدد من تعريفاتها وتمظهراتها الوافرة. ولكن الفارق الجوهري الذي ينبغي لنا الالتفات إليه، هو أن الميلودراما لا تنطوي على ذاك الدويّ الهائل الذي تنطوي عليه التراجيديا. كما أن الميلودراما لا تنتهي عادة بسقوط تراجيدي، بل على العكس من ذلك، فهي تعمل على انقشاع مناخ الحزن والأسى الذي أشاعته في البداية. بينما التراجيديا تقوم بما هو مختلف تماماً.

فقصة الحب بين روميو وجولييت مثلاً، كانت تسير في شكل طبيعي، وربما كان ممكناً انتهاء هذه التراجيديا على نحو آخر، فتنتفي عنها صفة التراجيديا التي نعرفها. أي أن التراجيديا تسير في العادة - ظاهرياً - في شكل طبيعي، وربما لا يعكر صفو مسارها سوى حدثٍ عابرٍ أو مفاجئ يؤدي إلى هذا السقوط التراجيدي.

إن تدخل إلهة في إفشاء السر المتعلق بوتر (آخيل) غير المعمد في ماء النهر المقدس، هو الذي يغير المسار الذي لم نكن نتوقعه. وكذلك الحال في وشاية (ياغو) التي جاءت في شكل عابر، وكان يمكن أن تتم معالجتها لولا أن الوقت لم يسعف (عطيل) أو زوجة (ياغو)!

وإذا استدرنا إلى الأدب العربي المعاصر، فإننا بالكاد نعثر على التراجيديا أصلاً، وهي الحاضن الرئيس للبطل التراجيدي.

لقد حاول عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحية الحسين(ثائراً وشهيداً)، لكنه لم يقم إلا بتوثيق تاريخي ممسرح. أي أنه لم ينطلق من الواقعة أو الشخصية كي يبني بناء آخر جديداً، كما فعل كتاب الإغريق مثلاً، الذين انتقوا شخصيات عدة من ملاحمهم وأساطيرهم، وألفوا تراجيديات تخص هذه الشخصيات في شكل مغاير عما ورد، أو في شكل لم يكن موجوداً في الأصل، إلى الحد الذي جعل المؤرخين والباحثين يعيدون النظر مثلاً في أسطورة (بروميثيوس) إثر ما كتبه (آسخيلوس) عنه. كما تمكن عدد من هؤلاء، وعلى رأسهم (آسخيلوس) و(يوروبيديس) و(سوفوكليس)، بتتبع ذاتي/ إبداعي لمصائر بعض شخصيات الإلياذة مثلا،وهو ما فعله الكاتب المتميز جمال أبو حمدان في مسرحية (الخيط) التي تابع فيها حياة (عوليس) و (بينيلوب) في شيخوختهما، من دون محاولة بناء تراجيدي في النص، أللهم سوى إشاعة مناخ تراجيدي عام!

وإذا كانت ثمة ملامح تراجيدية في الأدب العربي المعاصر، فإننا نعثر على شيء منها في الكتابة الروائية تحديداً. وهذا ليس استثناء عربياً، بعد أن انتهت الأشكال الملحمية الأولى، والمأساة اليونانية والتراجيديا الشكسبيرية، وبعد أن اختفت الأساطير في أشكالها الأولى من حياة العالم كله، وإن ظلت مظاهر الأسطورة قائمة في العالم الحديث في أشكال مختلفة، كما أشار (مارسيا إلياد) أكثر من مرة.

أي أن الرواية هي التي ورثت هذا الإرث كله، وكان عليها أن تتفاعل مع المجتمع البورجوازي الجديد، والارتقاء بقيمة الفرد، والمواطنة، والقانون، بعد أن كان الفرد كل شخص في الجماعة.. أي بعد أن كان صورة عن الآخرين، الطبقة والشريحة والمرتبة والمجتمع كله في المجتمع القبلي والشمولي.

وليست مصادفة أو اعتباطاص أن لا يكتب الأديب في الغرب قصة قصيرة أو رواية إلا باسم واضح، بينما لا نزال هنا نكتفي بالضمير (المتكلم والغائب والمخاطب)، وهو ما يحتاج إلى كتابة مستقلة.

* * * *

أشرنا إلى أن العرب لم يعرفوا التراجيديا أدبياً. وما إن انتقل السرد إلى العرب من الغرب، حتى كانت هنالك مدارس واتجاهات أدبية معينة قد تبلورت، وتم إنتاج كتابات عديدة على ضوئها.

فمع بداية الربع الأول من القرن العشرين، أو قبله بسنوات قليلة فقط، أخذت الرواية والقصة العربية في تشكيل نسق كتابي محدد، هو النوع الأدبي الذي عرف بالسرد، وليس الجنس الأدبي كما قد يشير البعض أحياناً، حين يخلطون بين الجنس والنوع.

كانت المشكلة التي واجهت السرد العربي في بداياته الحقيقية، تتمثل في خضوعه للمتغيرات الغربية ثقافياً واجتماعياً وسياسياً. وهو ما جعل كثيراً من المدارس والاتجاهات الأدبية الغربية تجد متنفساً وفيراً لها في الأدب العربي، من دون التفكير في الرجوع إلى التراث العربي نفسه، الذي كان يمكن الاتكاء عليه في ولوج عالم السرد الأدبي.

هنا دخلت الأيدولوجيا والأفكار السياسية في الكتابة السردية العربية. وكان لصعود المد القومي العربي أثره الكبير في إخضاع السرد العربي إلى سطوة هذا المد، قبل أن تنتقل إلينا حمى الواقعية الاشتراكية.

ولهذه المناسبة تحديداً، كان يمكن للواقعية الاشتراكية أن تنجح في إنتاج أبطال تراجيديين، لو تمكن الكتاب العرب من إعمال مخيالهم ومقدرتهم الإبداعية، لكنهم خضعوا تماماً لمعايير الواقعية الاشتراكية الصارمة، التي تبنت البطل الإيجابي، وانتصاره الحتمي، سواء في العمل أم في الحرب. هنا كانت المشكلة.. فهذا البطل الإيجابي يتفق كثيراً مع رأي أرسطو، القائل بضرورة أن يكون البطل التراجيدي خيّراً لا شريراً. وهو رأي كان يمكن التعامل من وحيه مع أبطال الواقعية الاشتراكية العرب، لو لم نكن نشعر بالخوف تجاه الجانب الآخر، وهو السقوط، الذي ترجمته الواقعية الاشتراكية حين يتعلق بالبطل الإيجابي.

من هنا فشل أبطال حنا مينه مثلاً في الوصول إلى مرحلة الأبطال التراجيديين، لأن الكاتب كان يرفض سقوطهم أو هزيمتهم أصلاً. وكذلك الحال مع أبطال جبرا إبراهيم جبرا وآخرين.

يمكن القول، إن أول من سجل حالة سقوط تراجيدي في السرد العربي المعاصر، هو الروائي نجيب محفوظ، وذلك في خلال بطله سعيد مهران في رواية اللص والكلاب.

فبعيداً عن تصنيفات غالب هلسا، التي يضع فيها سعيد مهران في خانة اللص الشريف، والتي - أي التصنيفات - تنطوي على مقدار كبير من الصحة. أقول بعيداً عن هذه التصنيفات، فإن سعيد مهران يحمل كثيراً من خصائص البطل التراجيدي، سواء في حياته وسلوكه، أم في نهايته، بغض الطرف عن رأي أرسطو في الخير والشر.

فسعيد مهران أصبح لصاً.. صحيح أن نجيب محفوظ يسوق عدداً من المبررات الذاتية والموضوعية كي نقبل هذا التحول، من طالب مجتهد وذكي إلى لص، إلا أن عروة بن الورد كان لصاً، وكذلك الشنفرى وتأبط شراً. كما أن "آخيل" الإلياذة، وعلى الرغم من تكوينه البشري/ الإلهي المشترك، كان يغضب ويثور لأجل سبية طمع فيها "أغاممنون"، ويعتزل قومه منكباً على شرب الخمر والانغماس في اللهو. وهو يذكرنا بالبطل الشعبي العربي الزير سالم، الذي كان على هذه الشاكلة، ولم يصبح بطلاً إلا بعد مقتل أخيه كليب.. أي بدافع الثأر الذاتي ليس إلا.

وبالعودة إلى مسارات التراجيديا، نجد أن الصدفة تلعب دوراً كبيرً في التحولات التي تصيب الأبطال والوقائع. فلم يكن "أغاممنون" مثلاً يدرك أن السطو على سبية "آخيل" سيتسبب في اعتزال الأخير الحرب. كما لم يدرك من قبل، أن التضحية بابنته قرباناً لإله الريح في ملاحقة مجد ذاتي، سوف يجر عليه غضب زوجته "كليتمنسترا" التي سوف تتخذ لها عشيقا طوال غياب الزوج الذي امتد عشر سنوات، ليعود بعدها بسبيته "كاسندرا"، وليقتل على يد زوجته، ومن ثم يقتل الابن أمه وعشيقها. ولم يكن "باريس" يدرك أن خطف "هيلين" أو حبهما - كما تشير بعض المصادر - يمكن أن يؤدي إلى تدمير طروادة وسبي نسائها وقتل الآلاف من أبنائها. وهذا الـ "باريس" لم يكن يعرف "هيلين" أجمل نساء الأرض، ولكن الصدفة قادته إلى اختيار "أفروديت" أجمل ربة من الربات الثلاث - أفروديت وأثينه وهيرا - الأمر الذي جعل "أفروديت" تعده بالحصول على أجمل نساء الأرض "هيلين". وهذا ما كان. وهذا ما تسبب لاحقاً في صناعة عدد من الأبطال التراجيديين في الملحمة.

وفي السياق ذاته، يطل علينا "أوديب"، لنقول إن الصدفة لعبت دوراً حاسماً في تكوينه بطلاً تراجيدياً، مع الأخذ بعين الاعتبار ما يقال عن سطوة القدر الإغريقي وقوته.

فالصدفة هي التي جعلت راعي أغنام يلتقط "أوديب" حديث الولادة، ويأخذه إلى ملك آخر يربيه ويعتني به. والصدفة أيضاً هي التي ساقت عربة أبيه وأمه في طريقه، ليقتل أباه ويتزوج أمه. ونحن نستخدم مصطلح "الصدفة" لا "القدر" هنا، لأننا لا ننطلق إلا من رؤية فنية، بعيداً عن الأساطير والميثولوجيا كلها.

إذاً، فالصدفة أيضاً هي التي دفعت سعيد مهران ليصبح سفاحاً، على الرغم من رغبته وعمله لأجل قتل "ليش" صديقه الذي وشى به ليزج به في السجن، ويتزوج امرأته، ويحرمه ابنته.

تتدخل الصدفة في أثناء محاولة قتل "عليش"، فيقتل سعيد مهران شخصاً آخر لا يعرفه.

ثم يتورط أكثر، إلى أن يصبح سفاحاً في عيون الجمهور المصري، الذي لا يعرف من الحقيقة شيئاً سوى ما يعلنه الإعلام الرسمي.

هنا يتشكل الشرط الرئيس في تكوين البطل التراجيدي، وهو تحول الشخص إلى شخصية.. من ذات مفردة، إلى حالة في الوجدان الجمعي، بغض الطرف عن الخير والشر. فقد شغل سعيد مهران الشعب المصري كله، الذي أخذ يتابع أخباره لحظة بلحظة، ويكيف نمط معيشته اليومي، استناداً إلى حقيقة وجود مهران نفسه، وإمكانية قتله أي أحد، وسطوه على أي منزل.

لقد أصبحت أي سرقة في المجتمع المصري، أو أي جريمة قتل، تنسب إلى السفاح سعيد مهران. أي أنه أصبح تلك الشخصية التي تنتظر الناس نهايتها في أي شكل.

ولكن الشخصية التراجيدية، لا تنتهي أو تسقط بسهولة ويسر، حيث تظل الصدفة تلعب دورها في إنقاذ تلك الشخصية، إضافة إلى ما تتمتع به من تحصين سري في الوجدان الجمعي، الذي يرى في مثل هذه الشخصيات، كائنات تمتلك قدرات أكبر من قدرات الناس العاديين. فليس غريباً أن يرى أحد سعيد مهران، وأن لا يقوم بالإبلاغ عنه مثلاً. كما أنه ليس غريباً أن نجد الكثيرين مستعدين لتقديم الدعم والمساندة لهذه الشخصيات.

ثمة هالة غريبة ترتسم حول هذه الشخصية، ما يعني أن سقوط الشخصية اعتقالاً أو موتاً، سيكون له أثره المدوي في المجتمع المصري، وهو ما كان.

لقد حاول نجيب محفوظ تشكيل شخصيات تراجيدية أخرى، لكنه لم يحقق ذلك، سواء في "الكرنك"، أو في "الثلاثية" أو في "حضرة المحترم".

على أن أهم سقوط تراجيدي حدث في السرد العربي المعاصر، تجسد في "رجال في الشمس" لغسان كنفاني.

فمن شخصيات فنية عادية، تم تشكيل حال تراجيدية مكتملة، بحيث لم يعد ممكناً أو مهماً التفريق بين شخصية وأخرى، طالما نسجت معاً شخصية واحدة هي الحال التي أشرت إليها.

وكما أشرنا من قبل، فقد لعبت الصدفة دوراً بارزاً في تشكيل الملامح التراجيدية، وها هي تلعب الدور ذاته في رواية "رجال في الشمس"، بدءاً من الهجرة، مروراً ببغداد، ثم البصرة، والعثور على مهرب يدعى "أبو الخيزران". وتشكل الصدفة ذروة التراجيديا، حين يرفض موظف الجوازات الكويتي ختم أوراق أبي الخيزران، قبل أن يحكي له عن إحدى الراقصات أو المومسات في البصرة. وهذا الوقت المبدد تحديداً، هو الذي يودي بحياة الرجال في الخزان تحت الشمس الحارقة.

على أن الحديث هنا عن الصدفة، لا يعني أن التراجيديا - ومنذ اللحظة الأولى - تقوم بإسماعنا عويلاً تراجيدياً غامضاً.. أي أن ثمة خيطاً مأساوياً وهمياً ومحسوساً يتبدى في التراجيديا منذ لحظتها الأولى، بغض الطرف عما يتم عرضه لنا من مسارات البهجة والاستقرار والنهايات الآمنة.

ونلاحظ في البطل التراجيدي، ذلك الصراع منذ البداية بين قوتين: المصير الغيبي المجهول والغامض، واحتمالية الانعتاق من هذا المصير. فالشخصية التراجيدية تبدو وكأنها تساق إلى مصيرها المحتم كالمسرنم، بينما هي تعتقد في إمكانية النجاة والانتصار، وتغامر في سبيل ذلك. أي أن هذه المغامرة التي يقودها الأمل الكبير، يقابلها مصير رابض متربص، تبدو ملامحه تطل علينا تدريجياً، حتى لو صدقنا أنفسنا للحظات بإمكان النجاة.

في رواية رجال في الشمس، كان علينا الانتباه جيداً إلى بعض التفاصيل، والتي لا يوردها الكاتب هذراً. ونخص هنا الدقائق الكفيلة بموت الرجال في الخزان المقفل تحت الشمس. حيث لم ترد هذه المعلومة اعتباطاً، أو لنضبط ساعاتنا وننتهي من الوقت المحدد كي نراهم أحياء سالمين من أي مكروه.

ما أعنيه هنا، هو أن في التراجيديا إشارات أساسية لا بد من الالتفات إليها والتمعن فيها جيداً. وفي حال "رجال في الشمس"، كانت الإشارات كثيرة، لكنها متناثرة بين السطور. فتضخيم الأحلام عند البطل التراجيدي جزء رئيس من شخصيته، لكي يكون دوي السقوط قوياً. وكذلك قوة الآمال، والتغذي على الذكريات الجميلة، والتصورات المستقبلية التي تبدو كأنها تلوح في أفق قريب.. كل هذه الإشارات كانت أمامنا، إضافة إلى ما ألحت عليه الرواية من عبور المئات أو الآلاف من الفلسطينيين إلى الكويت عبر هذه الطريق من قبل، وبالطريقة نفسها. أي في جوف الخزان.

والملاحظة الأخرى هنا، هي ما يمثله الربط بين الميثولوجيا الدينية والحال التراجيدية. فقد ابتلع الحوت النبي يونس، ولكنه لفظه حياً، بينما هنا يبتلع الخزان هؤلاء الرجال ويلفظهم أمواتاً. وهو ما يمكن أن ينطبق على الصحراء كلها بوصفها حوتاً ابتلع هؤلاء، ولفظهم على رمالها.

لم يتميز رجال كنفاني قبل الرحلة. ولم تكن الرحلة في ذاتها تشكل تميزاً أيضاً. كانوا عينة عشوائية من المجتمع الفلسطيني في الشتات. حيث لم يتم تشكله بعد على الصورة التي هو عليها الآن. وربما من قبيل المجازفة القول إن هؤلاء الرجال كانوا يمثلون الشعب الفلسطيني في الشتات إثر النكبة. ولكن كنفاني في رؤيته العميقة، هو الذي جعل من هؤلاء الرجال فيما بعد شريحة تمثل الشعب الفلسطيني في شتاته. ولم يحدث ذلك لولا هذا البعد التراجيدي والسقوط المدوي الذي حدث لهم.

وبمعنى آخر، فإن البطل التراجيدي يكتسب إثر سقوطه دلالات ما كان ينطوي عليها ذاتياً أو موضوعياً. فلو لم يمت "آخيل" مثلاً في مقتله الذي حددته الآلهة، لظل بطلاً قوياً شجاعاً محارباً لا يشق له غبار. لكن سقوطه المدوي هو الذي منحه صفة التراجيدي، بالنظر إلى ما كان يتمتع به من حماية إلهية وشجاعة إلهية، وتحصين إلهي منذ ولادته. ولو لم يجد "أغاممنون" زوجته اتخذت عشيقاً في غيابه، ولم يقم بإحضار "كاسندرا"، لما قتلته الزوجة، ولما قتل الابن أمه وعشيقها. وكما نرى فإن السقوط التراجيدي يأتي فاجعاً مدوياً لأنه في أغلب الحالات ليس متوقعاً.

وفي "رجال في الشمس"، ما كان لأحد أن يتوقع هذه التراجيديا التي حدثت، على الرغم من نغمة النواح التي ترافق الرواية منذ بدئها، والتي غالباً ما يتم إزاحتها جانباً من القارئ أو المشاهد. كنا نتوقع أن يتمكن حرس الحدود من الإمساك بالرجال في الخزان، أو خروجهم في مجازفة كبرى في مواجهة الموت. لكن كنفاني - وهنا ثمة خطأ فني مقصود - جعل أبا الخيزران يقفل فتحة الخزان من الخارج بقوة، وهو ما لم يكن ضرورياً لو لم تكن نوايا كنفاني تتجه إلى تحقيق هذا السقوط التراجيدي الذي نتحدث عنه، والذي يشكل نغمة في الإيقاع التراجيدي المقبل الذي نتغاضى عنه، أملاً في النجاة، وبخاصة في حال أبطال مسالمين، وغير ممتلئين بالشر.

فلم يكن من طبيعة الألوهة أن تفشي سراً إلهياً لبشر، كما فعلت "هيرا" مثلاً. ولكن هوميروس كان يتجه بآخيل إلى ذلك السقوط التراجيدي الذي نتحدث عنه. فأدار الظهر إلى فعل صغير تقوم به الآلهة، في سبيل تحقيق هدفه. فالآلهة في الإلياذة كانت تشجع فريقاً ضد آخر.. تنبه واحداً لما يقوم به الثاني، وتترك الفريقين يتدبران أمرهما. أما المشاركة في القتل المباشر، فلم تحدث، بل الذي حدث هو أن بعض الآلهة حمت بعض الرجال من القتل!

لقد كان هذا السقوط التراجيدي الكبير عند غسان كنفاني بحجم التراجيديا الفلسطينية التي تمثلت في النكبة. وتحول هؤلاء الرجال العاديون، إلى حالة تراجيدية كاملة، مثلت الشعب الفلسطيني في الشتات، مصيره المجهول والغامض، والتراجيدي في الوقت نفسه، بغض الطرف عن تفاصيل التراجيديا واختلافها من مكان إلى آخر، ومن شخوص إلى أخرى.

وأخيراً، لا بد من الإشارة إلى محاولات عبد الرحمن منيف المتكررة في صنع بطل تراجيدي، وهو ما تعين في شخصيتين على وجه التحديد: إلياس نخلة في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق"، و"متعب الهذال" في رواية "التيه" - الجزء الأول من خماسية منيف "مدن الملح".

وربما كان متعب الهذال هو الأقرب إلى البطل التراجيدي، بالنظر إلى التقاليد الملحمية التي قامت عليها رواية مدن الملح أصلاً، وبالنظر إلى الموت الغامض لهذه الشخصية، ثم - وهذا هو الأهم - الظهور المتكرر لهذه الشخصية بعد الموت لأهالي وادي العيون، وقيادته التمرد الشعبي ميتاً في المدينة الجديدة. ورؤية الناس له يتقدم الجموع.

لقد فعل منيف ما فعله شعراء التراجيديا الإغريقية، حين كانوا يقدمون ثلاثية تراجيدية مترابطة، ولكن يمكن قراءة كل جزء في استقلاليته. حيث قدم "إيسخيلوس" ثلاثية بروميثيوس، وقدم سوفوكليس ثلاثية أوديب، وقدم يوروبيديس ثلاثية الطروادیات.

لكن الفارق هو أن السقوط التراجيدي عند الإغريق في هذه الثلاثيات، كان يحتفظ بتأثيره المتواصل على ما يليه، وهو ما لم يحدث في "التيه" ولمتعب الهذال. وهو ما لا نطالبه به في أي حال.

يقودنا متعب الهذال إلى مسألة مهمة في التراجيديا، حيث يبدو البطل التراجيدي يمثل - غالباً - قيمة إنسانية ما، بعيداً عن أحكام أرسطو الأخلاقية. فمتعب الهذال شأنه شأن

سعيد مهران، يمثل قيمة الرفض والتمرد. والبطل التراجيدي حين يمثل قيمة ما، فإنه يدفع حتى حياته ثمناً للتمسك بهذه القيمة، وهو ما حدث للتعب الهذال وسعيد مهران. وحين نأتي إلى أثر هذا السقوط المدوي، فإنه يظل ماثلاً في الناس بعد الموت.. أي أن القيمة تتعزز لا تموت بموت ممثلها. ومن هنا تصبح الشخصية عامة لا فردية.

على أن الشخصية الأكثر قرباً للنفس البشرية في هذا السياق، هي شخصية (إلياس نخلة) في رواية "الأشجار واغتيال مرزوق".

لقد تمكنت هذه الشخصية التي مثلت قيمة الحرية، من تحويل الحرية إلى فعل، لا مجرد قيمة نظرية. وإذا كانت ثمة سمات مشتركة بين هذه الشخصية وبين شخصية زوربا اليوناني، فهي تمسك الشخصيتين بالحرية، والتي بدت فردية في بادئ الأمر.

ولكن، من قال إن الحرية الفردية ليست تجسيداً للحرية البشرية على هذه الأرض؟

لقد كانت الأقدار تتربص بنخلة، فقط لأنه يريد تأكيد حريته. وحين نقول الأقدار، فإننا لا نعني أقدار الآلهة، بمقدار ما نعني الأبنية الاجتماعية التي تشبه القدر في التراجيديا اليونانية. والغريب، هو هذا الاستسلام الذي يبديه نخلة في نهاية المطاف، وكأنه يعلن خضوعه لسطوة القدر الأكبر.

لقد حاولت هذه الشخصية. مثل الهذال. أن تنتزع حقها البشري في الحرية والرفض والتمرد، فكانت النتيجة سقوطاً مأساوياً، يظل طعمه مراً في النفوس الإنسانية.

وكما نلاحظ، فإن شخصية مثل إلياس نخلة، رأت الحياة من زاوية مغايرة، وآمن بالحياة في شكل مغاير لما هو كائن وراهن وسائد. ورؤية كهذه تتطلب مقداراً كبيراً من المواجهة والتحدي والمغامرة، وهي من صفات البطل التراجيدي، وبخاصة حين ينتهي تلك النهاية المأساوية! فنخلة لم يمت فيزيائياً، لكنه مات استسلاماً، بعد أن ضاقت الأرض عليه بما رحبت. لم يتمكن بفرديته من مواصلة مشروعه، فسقط، وكان لسقوطه وقع الأسى العميم في النفوس. ولكن السؤال هو: هل ماتت القيمة التي حملها وآمن بها ودافع عنها إلياس نخلة؟

ميزة البطل التراجيدي هي أن سقوطه لا يعني سقوط القيمة التي حملها أو مثلها. فتحدي بروميثيوس لم يذهب هباء، حيث ظل التحدي قائماً في البشرية. وتحدي سيزيف وسخريته من الآلهة الإغريقية لم يذهب هباء، وإن تحمّل في سبيله الكثير.

وتحدي إلياس نخلة لم يذهب هباء، فقد علم البشرية أن الحياة يمكن أن تُرى من زوايا غير تلك التي تفرضها الثقافة السائدة. وهو ما يجعل من نهايته واستسلامه سقوطاً تراجيدياً.

ربما لا تتوافر الشخصية التراجيدية بالمعنى الدقيق في الأدب العربي المعاصر، لكن كثيراً من السمات التراجيدية موجودة في عدد من الشخصيات الأدبية بنسب متفاوتة، وهو ما يحتاج إلى دراسة أكثر شمولية وتخصصاً مما فعلناه.



لوحة للفنانة الراحلة مكرم حلشنونة / الأردن

هنا القلب

إيهاب الشلبي

أُحدّقُ في قُبّة الأرض
سقفِ ابتهالاتِها
خفقِ أشواقِها المشرئبّة للأنبياء
وأصغي فينهضُ من نومه الرملُ
يورقُ ماءُ المحبّةِ في الياسمين
أحدّقُ مختلجاً بارتعاشِ الضياءْ
تجيء طقوس الطفولة نحوي
عصافيرَ فضيّةُ اللحنِ
تُبرقُ أطيافُها في ثنايا المدى
ودروبِ البهاء
إذن
كلُّ تلكَ الجهاتِ
التي يُشرقُ الحُبُّ منها
تسيرُ إليكِ
تصير كأجنحةٍ للحرير
ترفرفُ مشرقةً في مدى ناظريكِ
وكلُّ الذين يهيمون
في ملكوت من الطُهر حدّ القداسةِ
يأتون سعياً
يشدّون أوتارَ أصواتِهم
صوبَ باحاتِ روحكِ
خافقةً بالأمان شرايينهم ..والدعاءْ
ومن كلِّ فجٍّ
يجيئون أبوابكِ المشرعات

شاعر من الأردن.

وتُبهِرُ أعينَهم حجارةُ أسوارِك الخالدات

فيشّدون بين ذراعيكِ

لحنَ الرجاءْ

تكفُّ العيونُ تماماً

سوى عن مهابتها والحنين

ويعلو الوجيبُ كأنّ سوفَ تدنو

إليها السماء

تُقبِّلُ صخرتها في حنوٍّ رفيق

وتلثم بالحبِّ معراج آيتها

في مدارجِ ذاك الفضاء

هنا القلبُ

نورٌ توهَّجَ في الأرضِ

من شمعة القدسِ

ثمّ ارتقى سُلّماً للعلاء

هنا القلبُ

أصلُ الهيامِ الذي

لا تموت شرايينهُ

في غصون الجسدْ

خفقةُ الروحُ سابحةً

في عروقِ البلدْ

سوسنٌ راقصٌ عند نهرٍ

يُموسِقُ عذبَ الغناء

هنا القلبُ

موعدُنا في الصلاةِ

التي تنسجُ الشوقَ

خيطاً فَخيطاً

لعلّ وِصالَ المحبّين يَهمي كدفقةِ ماء

كثوبِ السكينةِ

يرفلُ فيه الندى للأبدْ

هُنا القلبُ

فيه حروفٌ من الله

تقطر باسم السلام

غماماً.. يماماً

فوجّهْ لأقصى السموات وجهكَ

وارفع صلاتك.. قُل:

يا إلهي

تقدّستَ.. أنتَ الصمدْ

وسبحانَ عزّكَ.. سبحانَ مجدِكَ

سبحان أسمائك الباقيات

وهذي الحروفُ حروفُ السناء

هنا القلبُ

والدربُ طالَ بآلامنا

والشتاتُ استبدَّ بأيامنا

والجراحُ عددْ

ويا وطنَ القُدسِ

حَبَّ العيونِ ورعشَ الجفون

وعنوانَ رايتِنا في عرينِ الإباء

هنا القلبُ

أسمَعُ تلك الترانيم

وهي تَشِفُّ كدمعٍ رقيق

تَمازج في لحظةٍ

بين لوعة أُمٍّ.. وخوف وَلَدْ

ويختلطُ الحزنُ والقهرُ

في كلِّ حاراتِها

بين صوت الرصاصِ

وصوتِ الأذان

ولَكِنّهِ مستوطنٍ

يختفي خلفَ رشاشهِ

طالباً للمددْ

ينبشُ الأرضَ

كي يزرعَ الحقدَ حيثُ يشاء

ولكنّها القدسُ تبقى.. ونبقى

ويذهبُ كلُّ الطغاة جُفاءاً

كما حفنة من زبد.

ليس في التاريخ صدفة

سعدالدين شاهين

في التقاويم معاييرُ انطفاء الشمسِ في الظلِّ
انغماسُ الوحل في قدمين عبّرتا عن المشى
احتفاءُ الواصلين من المعاركِ دون نصرٍ أو شهادة
رجوعُ الغائبين مع القوافل
حين يُسلمهم حنين الشوقِ للدرب الوحيد إلى الوطن
مصيرُ الكائناتِ على ركام العمر
قنطرة المسافة بين خارطتين في وطني الكبير
وثورة الفقراء
فهقرةُ الفلولِ أمام أوجاع الجياع
ارتكابُ الظل آثامَ ارتباكِ الوقتِ..
تاريخٌ وذكرى.. للذي قد ردّ حتفه
ليس في التاريخ حين يكون.. صدفة..
يولد التاريخ من رحم المنايا
والحروب الداحسات
بمحض نطفة
ثم تعتمل القضايا
والخبايا والسرايا وحسابات القرايا
مضغة تنمو على أثدائها العلقاتُ
حتى تكتسي فيها البيارقُ..
والخنادقُ.. والمفارق.. والبنادقُ
والذي قد هانَ أو قد خان
أو قد حان.. قطفه
حينما نمضي إلى
حربٍ ضروسٍ لم نعاينها
وينتصرُ الغزاةُ
ولا نشيدَ لهم سوى
ما سجلته نهاية الأحداث
ترصدها الدفاترُ

شاعر من الأردن.

والمحابرُ والمجازر والمخافر في حكاياتٍ
ونختلقُ الأسامي كي تروقَ لنا الهزيمةُ
وانكسار الضاد
ثم يسردها صغارُ القوم في الجلسات
طرفة..
أو صليباً في جدار الصمت ينتظر اليسوع
لكي يهيء للعشاء تلاوة الترنيمة الأولى
ومسماراً على خشب الصليب
ودقة المسمار حين ينز من وجع
خروجاً من مفاتننا وهجراتٍ..
لنسعى من جديد للرجوع
كما الحواريين خلفه
أو سنينا غافيات تدعي فيها صموداً عتمة الناموس..
في صدر المغارة دون مشكاةٍ
كأن الكوكب الدُريّ فيها حيلة أخرى
لزيت لم تعبئه المصابيح
ليمحو الليل نصفه
سباتاً.. ثم نمسح عنه أوجاع التمزق

ينبغي قبل اكتمال الكهف حذفه
المواقيت احتراق فراشةٍ جنحت بمحض العشق
تسرق للحبيبِ
من اندلاع النارِ
حمرتها لما بعد الربيع
وغيمة كالعهن تحبس ماءها ليسيل من أجل الربيع
وشاعر لعنَ الظلامَ وأحرقَ الكلمات
وأنار حرفه
شمسٌ إذا صدعت بقصد الفجر
قد تزّاورُ الأيام منها في وصيد الكهف
تمنحنا بصيصاً ناشزاً
لنقول جوفُ الكهفِ.. شرفة
النهايات التي في الحرب أو في السلم أو في الحلم
أو في العلم رهنٌ بالبدايات
و ليست محض طرفة
ليس في التاريخ حين يكون.. صدفة

موسيقى الورد

عمر أبوالهيجاء

1

كي أمضي إليكِ

حرثت الأرض بمعول المعاني

فكنتِ القصيدة...

2

عاتبني الورد لمّا رآك...

3

قتلتني موسيقى الشفتين

فعزفت على خلجانك

لغة ماطرة.

4

لا تقتربي أكثر..

أنت في داخلي.

5

لم أدرك/

أني حينما أرسل العصافير إليكِ

أنك أعشاش

أقيمت لجسدي.

6

ما تركت قلبي،

لكنه أطال السجود

في محرابك...

7

ربما/

كان عليّ

أن أفتح باب الغواية أكثر،

كي يعبر الهواء فوضى الروح

ويسكر.

شاعر من الأردن.

8

أنا مزمار الراعي

أربي الحلم بالنغمات

لترقص في الحياة.

9

أشهد أني/

توضأت بماء الحرف

وصليت كما أشتهي

بمواقد الجسد...،

10

فمي ممتلىء بك،

خلّيه قليلا يحلم

بقضم

التفاح.

11

أمضي مسكونا بك

تصعد بي كمنجات الرعاة

واظل معلقا تحت قميص الليل

أدندنُ.

12

طوبى لك/

حين تكهربين دمي

على مسلة الليل

وأنا مطفأٌ مثلك.

13

ها أنا/

تعبت منّي

تركت أنفاسي على مخدة

روحك.

14

ثمة ندى/

لأرتب شرفات الشهوة،

وأعتاد الموج وأقرأه،

كل هذا الكون،

آراه تسلّق صفحة التراب

وأبكاني،

أنت ناري،

واللغة المكتلمة

في تلاطم

أمواجي.

الهـارب

أمين الربيع

(مُهداة لذكرى الفنان رأفت العزّام)

تبدو ليَ الغيماتُ شكلَ زَرافةٍ
تعدو لتصبحَ أيَّ شيءٍ آخرَ
بعدَ انقضاءِ دقيقةٍ من فكرتي!
مُتقلِّبٌ هذا الوجودُ
وثابتٌ بينَ التَّردُّدِ والثِّقَةْ
سَيري..
فهلْ يوماً سأقبضُ مُطلَقَهْ!
وبدايتي منذ ابتدأتُ نهايةٌ
والخطوةُ الأخرى بدايةُ رحلتي!
ليعودَ بي حيثُ ابتدأتُ حُضورُهُ،
يأتي بغيرِ تَوقُّعٍ.. هُوَ ذاتُهُ،
نرنو إليهِ لنُمسِكَهْ
لا شيءَ آخرَ، كُلُّنا نسعى
لنكشفَ عنهُ بُرقُعَهُ العجيبَ ونُدْرِكَهْ
لكنهُ يبقى العَصيَّ وفيهِ أزمةُ لحظتي!

* * *

في الأُفْقِ عُصفورٌ يُجدِّفُ
وسطَ أزرَقَ مُشبَعٍ بالضوءِ لكنْ لا يُمَسُّ،
وهكذا تبقى الحقائقُ،
بينَ أيدينا ولكنْ لا تُمَسُّ لعُقْمِها!
وأَدورُ مُنتشِياً بحاصِلِ حَيرَتي!
وأقولُ: شُكراً أيها اللُغْزُ الجلالْ!
لولا هِباتكَ ما رأيتُ أبي هناكَ – بما مضى –
في قلبِ أوروبا يُشيرُ بإصبعٍ نحوَ الجِبالْ
شكراً لبارقةِ الخيالْ
تعلو على أفقِ الحقيقةِ والمُحصِّلُ رعشتي!
وأنا امتدادٌ للخيالِ بواقي،
لي مَكْرُ طفلٍ في التَّلَصُّصِ
لا الحياةُ خجولَةٌ في كشفِ فِتنَتِها
ولا أنا مؤمِنٌ بالوعظِ،
فانتبهي لسرِّك يا حياةْ!
فأنا تَقلُّبُ أوجُهي وتَوجُّسي،
لاشيءَ يُقنعُني سوى نبضي
وإيماني الدؤوبُ بالاشتباهْ!

شاعر من الأردن.

شيزوفرينيا البزّة العسكرية

أحمد يهوى

في بادئ الأمر، ادَّعى
أنه سيقتل أشباحاً يقطعون أصابع الغزالة
ويلقونها في فم تمساح يتجشأ
لكنه فوجئ برصاصته تثقب جلد الغزالة
ودهش لكونه الشبح الوحيد
يخلع بزّته العسكرية
يطلق عليها ما تيسر له من الرصاص
ثم يرتديها..
ويخرج ناقماً لرداءة التفاصيل في حربه الجديدة:
صغر قلب خصمه، وصوت قتلاه الشبيه بصوته
في بادئ الأمر، تغاضى
عن قتله طفلةً كانت في طريق
رجلٍ يعتني بشكل مستقبله، حريصٍ ألّا يشبه ماضيه الأجش
اعتذر لنفسه بعدها على هذا الخطأ نصف الفادح..
واعتذر لجثة الطفلة برصاصتين غاضبتين في الهواء الذبيح
يخلع بزّته ويركلها في موقع الخصيتين
ويهددها بمقصٍ صدأ كقوس قزح قديم
ثم يرتديها، بينما يتذكر أين فقد إحدى الرصاصات
التي لم تصب أحداً.. ولا شيئاً
حين انتبه.. أنها سقطت من جيبه في عينٍ تتفسخ
في بادئ الأمر، اشتهى
امرأة مات ابن لها..
كان النواح يذيب ملابسها
ويكشف عن ثدي لا يبدو حزيناً كصاحبته
إنما كي ينقذ الشرف العسكري
عاقب بالصراخ والعبوس
ثلاثة اغتصبوها بتؤدة أمام عينيه
يخلع بزّته ويحرمها من الغسيل

شاعر من الأردن.

يبصق عليها، ويفكر بما هو أكثر من السخط

لكنه يشفق على الدم المعلق كأنه قناديلٌ من الشفق

فوق تفاصيلها

يرتديها ويمضي، وهو يضع يده في جيبه الخلفي

ويتحسس ردفيه.. فيشتهي نفسه

في بادئ الأمر، ندم كثيراً

لأنه السبب في قتل زميله

حين حرّضه ألّا ينصاع لأوامر سلاحه

الذي يطلق الرصاص في الجهة المقابلة تماماً

لثكنات عدو ما أنزل الجيش بها من عدوان

لكنه مل من الندم.. واستعار من جثة رفيقه ما تبقى من الخوف

يخلع بزّته التي أتلفته وأتلفها

ويقول لها: أنا لست راضٍ

عن خنقك للعصفور

الذي كان يتجول بين بيتي.. وبيت جاري المفقود

في بادئ الأمر، قطف

كل التفاح عن الغصن القريب

قبل أن تموت الشجرة لشربها كل هذا الدم

يخلع بزّته العسكرية

يغضب منها على الخراب الذي أوقعته

يطلق عليها من رصاصه المجاني

يقتلها مرة أو مرتين

ثم يُخرج منها غنائم هذا النهار

ويتقاسمها مع جشع قائده

ويحتفظ لنفسه بأصابع الغزالة..

.. يؤبنها جميعاً

في صحن مملح

ويمحوها بأسنانه

على الرغم من إفراطه في الشبع

في بادئ الأمر، انتهى

أمره وصار يبدو كشيء

بتلك الثياب التي لا تمتص جيداً دم الآخرين

يا شمس

مصطفى القرنه

حين قدّمتُ نفسي إلى الشمس.. فاجأتني بالغروب..

ولم تعبأ بما أقوله.. ولم تفسح لي مكاناً تحتها..

يسحقُ ما تمنيت من أمنيات.. أنا أسير هذا الليل

هذا الليل صحرائي.. يمتص دمي.. ويلعنني

يستبد بي.. ويذبحني من الوريد للوريد

هذه الصحراءُ تحرمني من الظل الذي لازمني طويلاً

حتى أصابني الإعياء.. يا شمسُ لن تعيدني بقيةُ

الأضواء للحياة.. يا شمسُ كيف تكذبين؟

وتدّعينَ أنني تحدثتُ للريح والبحر.. هبيني تحدثتُ

لعل المساعي ستفلح.. أطرقُ بابَ الليل.. لا يجيبني أحد

أحاولُ النهوضَ.. لن تعيدني بقية الأضواء للحياةَ..

يُسلّمني الليلُ للجنون.. لم يعد يعنيني لقاء الشمس..

ولم أكنْ أعلم أن الشمسَ سيدةٌ تجيد الاختباء..

صدقوني.. لم أكن أعلم أن الشمسَ سيدةٌ تجيد الاختباء..

اضطررتُ أن أسحب ما جئت إليه.. هكذا توحدت مع

رمل الطريق.. تأجّرتُ مكانا ليس من أجل حياتي..

بل مماتي.. تحالفتُ مع الموت.. تراجعتُ عن كل الذي

قلت وعقدت اتفاقاً.. هو يأخذني إليه.. وأنا أُسقِطُ ما تبقّى

من حسابي.. هذا الظلامُ لا يموت..

أنا الذي أموت.. الشمسُ غَرستْ شعاعها..

في أنحاء جسمي.. هويتُ ففطتني السماءُ..

كابن لها..

شاعر من الأردن.

قصـة:

صورتان

د.باسم الزعبي

سقطت نظراتي من دون قصد على الجريدة أمامه. شيء ما أيقظني، تماماً مثل مشهد نادر يفرض عليّ أن أستل كاميرتي وأصوّره. أشرت برأسي إلى الصورة، وسألته:

- أهي لك؟

- نعم!

قلت وما زالت الحيرة تقف فوق رأسي مثل طائر:

- لقد رأيت هذه الصورة من قبل.

- قد تكون رأيت الشخص نفسه.

قلت محتداً:

- عارف! أنت مصور، وأنا مصور، أنت تعرف أن ذاكرتنا البصرية لا تخطئ.

قال عارف وقد تملكته الحيرة:

- لا أفهم ماذا تقصد!

- أقصد أن الصورة لي.

أخرجت من جيبي الـ" Flash Memory"، وبحركة سريعة قدمتها لعارف:

- افتحها. اجرِ بحثاً على الاسم.

أجرى عارف بحثاً عن الاسم على جهاز الكمبيوتر. ظهرت الصورة.

الشخص نفسه، الوجه والعينان، والشارب، وقصة الشعر، والقميص المخطط الأزرق، والمكتب، والستارة الخضراء التي تغطي النافذة خلفه، وصورة الملك. لكن الصورة ليست نفسها. قلّبنا النظرات ما بين صفحة الجريدة والصورة على شاشة الجهاز. قال عارف، مخففاً من حدّة حرجي:

- سبحان الله! الصورتان تتشابهان. لكن، متى أخذت أنت صورتك؟

- التقطتها له قبل خمس سنوات.

فتح عارف عينيه، وقال مستهجناً:

- يا إلهي! ومنذ خمس سنوات وهو يلبس ذات القميص؟

ضحكت وقلت:

- وربما يكون ذات البنطلون وذات الحذاء، وذات الغيار الداخلي، وذات رائحة العرق...

شاركني عارف الضحك مجاملاً. توقفت فجأة عن الضحك، وشرد ذهني قليلاً. استرجع تفاصيل اللقاء، تفاصيل الشخص...

قاص من الأردن.

عندما كلفني رئيس التحرير بالمهمة، اتصلت على الهاتف بالجمعية، رفع السماعة على الطرف الآخر رجل، قال: نعم، أنا رئيس الجمعية!

- أنا من جريدة... نريد أن نجري تحقيقا عن واقع الفقر في منطقتكم، ونصحوني بأنك يمكن أن تقدم لي خدمة.

استقبلني في مبنى متواضع يتكون من غرفة ذات باب حديدي أخضر، ومطبخ صغير لا يستطيع أن يتحرك فيه إلا شخص واحد دأب على صنع الشاي على طبّاخ غاز ذي عين واحدة، وحمام صغير بابه لا يُغلَق. كان في الغرفة مكتب حديدي قديم، عرفت فيما بعد، أنه جاء تبرعا من إتلافات إحدى الدوائر الحكومية، وخلفه كرسي بلاستيكي، وُضعت عليه سجّادة صلاة مهترئة فوق جاعد. وتوزعت كراسي شبيهة على جوانب الغرفة، وكانت تتدلى من السقف مروحة تحرك الهواء الساخن مجففة العرق الذي كان ينز من كل سنتمتر من جسدي. بعد أن أجريت الحوار، أخرجت كاميرتي، ووقفت قريباً أمام المكتب، وقد أكون وقفت في ذات المكان الذي وقف فيه عارف، والتقطت صورة لرئيس الجمعية، الذي لم يُعر الكاميرا أي اهتمام، ولكأنه اعتاد كثيراً على هذه الصور. قال مودعاً، وقد فاجأني:

- أعرف أنكم تبذلون جهدكم بإثارة الموضوع، ونعرف أن ما يلقى به في القمامة بعد عشاء أحد الوفود يكفي لإطعام أهل هذه القرية لمدة شهر، نعرف أشياء كثيرة، وأنه لا يتغير على حالنا هذا شيء... لكنّا نشكو بثنا وحزننا إلى الله، وبه نستعين...

ولما هممت بالمغادرة، وقف، ودعاني إلى الغداء بشدة:

- لا يمكن! ستتغدى عندي اليوم.

وقفت مشدوهاً، مربكاً، خجلاً من نفسي. ما الذي يدفعه إلى هذه الدعوة الشديدة؟ إنني لست ضيفا عليه في بيته؟ وارتبكت، إذ كيف يمكن أن أوافق على دعته، وأنا أرى حاله. قرّرت أن أكون حازما معه دون أن أؤذي مشاعره، لجأت إلى العبارات المعهودة:

- مكثور الخير. ما بك مبخون بالكرم. لكني لا أستطيع التأخر عن الجريدة.

لم ترحه إجابتي كثيرا، فقد كان يتمنى من كل قلبه أن ألبي دعوته. ولما استيأس، احتجزني في المكتب، وهرع خارجاً، وما هي إلا دقائق قليلة حتى عاد حاملاً كيساً بلاستيكياً أسود، أخرج منه زجاجتي عصير باردتين، وبعض البسكويت. قال وهو يضعها أمامي:

- المعذرة، هذا قليل من الواجب.

فتحت علبة العصير، وما كدت أرفعها إلى شفتي، حتى هجم ذباب كثير، صرت أبعده بيدي. قال مضيفي محرجاً:

- اللعنة على الذباب، إنه لا يدعك تهنأ بشرب شيء. إنه يقاسمنا كل شيء.

استذكرت لقائي قبل مدة مع وزير الزراعة، عندما دخلت عليه هجمت علي رائحة عطر زكية، كان المكان يعبق بها طوال الوقت. حدثني الوزير كثيراً عن مشاكل الزراعة والمزارعين، وخطط وزارته لمساعدة سكان الغور. جلسنا يومها في مكتب مكيّف، وقد كانت شمس عمان غاضبة في ذلك اليوم، تحدث كثيراً، وكاد يذرف الدموع، وكنت قد استرخيت تماما في ذلك الجو البارد المنعش، ورحت أتأمل المكان غير مكترث كثيراً للحديث، فقد كنت أسجله على جهاز التسجيل الصغير الذي أحمله دائما في جيبي، كما أنني سمعت مثله كثيراً. كان المكتب واسعاً من خشب الماغوني المطلي بـ"الأميل" اللامع،

توزعت تحف على منصات متفاوتة الارتفاع، ولوحات طبيعية لرسامين كبار معلقة على الجدران، وستائر مخملية منسدلة من السقف حتى الأرض تغطي النوافذ. وعلى طاولة منخفضة وسط المكتب، كان هناك سخان قهوة عربية فاخر، وإلى جانبه علبة شيكولاتة سويسرية، وسفط حلويات من أشهر محلات عمّان أيضاً. كان الوزير يعرض لي بعض الأشياء على شاشة معلقة على الجدار، ويؤشر عليها بواسطة مؤشر ضوئي، وهو جالس على كرسيه الذي يدور في مساحة أكبر من مساحة مقر الجمعية الخيرية في الغور. وكان يلبس بدلة من "كاردان" داكنة، وقميص وردي، وربطة عنق رمادية بنقط وردية. وعندما هممت بالمغادرة، وقف، وقال مشدداً:

- لا يمكن! ستتغدى معنا اليوم أرجوك، يوجد لدينا غداء في فندق... على شرف وزير زراعة... حسابك محسوب

تذكرت الغور، والمروحة التي تدير الهواء الساخن، ورئيس الجمعية، ودعوته على الغداء، وقميصه الذي يرتديه فقط أمام الضيوف منذ خمس سنوات، وكراسي البلاستيك، وزجاجة العصير... قلت لأذهب!

كان مع الوزير الضيف أربعة آخرون، وكان من طرفنا ستة عشر شخصاً، وسبعة سائقين. بدأ الندلة بإحضار المقبلات، وتسجيل طلبات العصير، امتلأت الطاولات بمختلف صنوف المقبلات..

لم يغب عن مخيلتي وجه رئيس الجمعية، كان مثل الشمس الساطعة في الخارج، وقد أنهبني من الداخل، شيء يثير الغثيان، يرن هاتفي عارف على الخط، يعلق ساخراً:

- انتبه! لا تصور الوزير بنفس اللباس. أنا صورته ببدلة "السموكن" من كريستيان ديور، وقميصه الكموني اللون، وربطته الخمرية المزينة بسلسلة ذهبية..

أنهيت المكالمة، اقتربت من الوزير، اعتذرت عن اضطراري للمغادرة متذرعاً بالعمل. قال الوزير مبدياً تعاطفاً:

- أعذرك إنها مهنة المتاعب.

ثم طلب مني أن أعتني بالموضوع جيداً. لكني لم أستطع أن أكتب إلا عن الذين يطعموننا ويجوعون.



لوحة للفنانة الراحلة مكرم ماطشوقة / الأردن

قصـة :

الدعوة

جمال القيسي

ضبطت نفسي على الستين من عمري.

يا للهول!

هل بت رجلاً على حافة قبره ___ كما يقال.

من ذا يصدق أن العمر جرى وتفلّت كما الزبد من بين يدي شبابٍ ما كنت أظن له من أفول!

أين هي ضحكاتي المجلجلة.. والنساء اليانعات..

والليالي الحمراء والبيضاء والسمراء!

هل انتهى كل هذا؟

مات أبي في الستين، وجدي كذلك! وما كان بأي منهما علّة!

أما أنا فصنوف أمراض مختلفة تناوبت عليّ منذ عدة سنوات.

أفسد الخمر كبدي، و تردت أحوالي المالية، ودمرت رتابة حياتي المترفة التي كنت أحيا.

لم يكن إلا أن ابتغي زيارة بلد في أقصى الأرض حتى أكون فيه، داعياً أصدقائي الجميلين إلى أضواء الحانات، وبرفقة وسامتي أحلى الصديقات من أجمل النساء.

لكم كنت نهماً ومقبلاً على الحياة. ولكم كانت مقبلة علي..

والأصدقاء. ما أكثر أصدقائي.

ما أروع أصدقائي الذين لم يعد يعرفني أحد منهم اليوم!

ربما كانوا أصدقاء محفظتي، وكن رفيقات نقودي لا وسامتي..

منذ تبدلت أحوالي تبدلت أحوال قلوبهم تجاهي في كل البلدان.

في الزمن الغابر، وقبل أن اعتاد على السير بحذاء مغبر، كانوا لا يجدون حرجاً في طلب النقود مني مثل طفل يطلب من والده، مع وعد بالسداد.

وكنت لهم أكثر من والد، إذ أقول جاداً وأنا أكاد أضحك فرحاً: يا صديقي ليس بين الأصدقاء حساب.

وما كنت أحسب ليوم كهذا أي حساب.

أهدتني زوجتي قبيل وفاتها فكرة – لما تجلى عجزي عن تأمين علاجها – بأن أطلب من "الأصدقاء" المنشورين في أرجاء الأرض ما كنت أعطيه لهم وبطريقتهم..

ورفضت هذه الفكرة طويلاً حتى بعد ما أداروا لي ظهورهم..

لكن بعد زمن كان لا بدّ من تلك الفكرة لكي لا أموت جوعاً، أو أنفذ فكرة الخلاص الطوعي

التي باتت تلح علي منذ وفاتها، حيث لم يعد لي من أحد يسمعني، فقط يسمعني بعدها!

صار أمر الاتصال بهم هاتفياً مبهظاً لجيبي الخاوي..

أنا الذي ما كان أحد منهم يهاتفني ليعبر لي عن شوقه أو وحشة أو ضائقة، حتى أطير إليه في نفس اليوم، أو في اليوم

قاص من الأردن.

التالي على أبعد تقدير، وإن لم أستطع فأدعوه لزيارتي دون أن أكلفه أية مصاريف.

في بدايات تطبيق فكرة الاستدانة كنت ألقى منهم إجابات بمحاولات تلبية الأمر، ثم لا يعاودون الاتصال.

وبعضهم يعاود الاتصال سريعاً مبدياً انسداد كل الطرق وبوء كل محاولاته بالفشل.. حتى يشعرني أنه لم يقصر، وليحفظ خط الرجعة، فمن كان غنياً وافتقر قد يغنى ثانية.

والبعض الآخر كنت أسمع حشرجة صوته حين يسمعني للمرة الثانية في نفس الأسبوع، أسأله عن الأمر فيكاد يصرخ إنه أحوج مني.. ليصدني ويثنيني عن الاتصال مرة أخرى، لكن أحد "الأصدقاء" وقد رأيت أنه قادر على سماع شكواي أكثر من سواه.. طلبت إليه أن يسمعني حتى النهاية ومن ثم ينصحني ماذا أفعل.

أخبرته للمرة الألف أنني خسرت باقي أموالي في صفقات كنت آمل أن تغير الأحوال، وأضفت له أني بعت كل ما كنت أملك، فأخذ يتبرم بأني أخبرته بذلك..

شرحت له سريعاً إزاء تبرمه أني بتُّ مريضاً بالسكري والضغط وذات الرئة..

وأني اضطرت للعمل في أحد الفنادق التي كانت تستقبلني استقبال الفاتحين، اضطرت للعمل فيها بواباً حتى أؤمن العلاج لزوجتي التي احتملت جنوني كل تلك السنوات.

شكوت له أني أدلف إلى مطبخ الفندق وأستعين ببقايا كؤوس الزبائن، ألقيها في جوفي علّ دماغي يسامح المرآة إذا ما نظرتُ إلى بياض رأسي وجمرتين في عيني..

فجاءت نصيحة صديقي بهدو وتعقل:

بما أن زوجتي ماتت، لا بدّ أن أضاعف من جهودي في الفندق، أو أن ارتكب جريمة مقدار عقوبتها ثلاث أو خمس سنوات.

فأرتاح في سجن يؤمن لي الدواء والطعام ومشاهدة التلفاز.

أنهى كلامه وشتم الظروف التي تدفعنا إلى ارتكاب ما لم نفكر به ذات يوم.

جاداً كان في تشريح الأمور، ورأيته حكيماً من نوع خاص، فكرت والتمعت في ذهني الفكرة، مغرية، مقنعة، تشفي الغليل.

طلبت لقاءه لأني اقتنعت بأنه خير من سمعني ونصحني.. وشرحت له أني على مقدرة للهرب بأموال الفندق كاملة، فإذا ما نجوت نجونا معاً، وعادت الليالي الرائعة، وإذا ما أخفقت فإني سأتحمل وحدي المسؤولية.

آنذاك حدد هو الموعد شريطة أن أكون حذراً غاية الحذر وأن لا أورطه أبداً، فهو على خلافي صاحب أسرة ووظيفة.

* *

حين التقينا التمعت في عينه شهوة المال وأمل نجاتي التي هي نجاته.

طلب أن أشرح الأمر تفصيلاً.. أخبرته أنني رتبت له إقامة في جناح خاص وسأوافيه بالتفاصيل ريثما يستريح قليلاً من تعب السفر.

كانت تكاليف سفره التي تكبدها تغنيني عن العمل في الفندق شهوراً وتساعدني على التفكير بطريقة أفضل.. أو في أقل الأحوال ستدفعني الى الأمام وتثبت في نفسي الأمل بأن الدنيا "ما زالت بخير".

* *

حين دخلت إلى جناحه الفاخر جلست قبالته بثقة مفرطة ذكّرته بأيامي الخوالي.

- يبدو أن الأمر تم؟

سألتني عيناه.

بابتسامة غامضة مرّة وخبيثة أجابته شفتاي:

- على خير وجه.. يا صديقي.

قصـة :

غرفة معتمة

جعفر العقيلي

وأخيراً فككتُ اللغز!

حدث هذا أمس تحديداً؛ كانت ليلة حافلةً استكملتْ فيها الصورةُ وضوحَها، وما كنتُ قبل ذلك أؤمن بما قيل ويقال عنها؛ الغرفة بَشوشة اللون، الواقعة قبالةَ بيتي بالضبط، في محضِ قدَريّةٍ لم أجد تفسيراً لها، رغم ما حدث لي وبي؛ أمس، وأمس فقط!

ما كنتُ آبَهُ في حياتي بأحاديث الأرواح والخزعبلات التي تحوّل حَمامةً بنقطةٍ بيضاء على رأسها صودف أن حلّقت في سماء القرية، إلى غرابٍ أسود بنقطةٍ بيضاء على رأسه، بتواتر الأحاديث من فمٍ إلى آخر، بين ليلةٍ وضحاها.

معهم حقّ أولئك الذين لا يجدون سوى حشْوِ الصمتِ بالكلمات. فلا بضاعة في قريةٍ مسوّرة بالجدب والصحراء سوى الكلام، ولهذا لا غرابةَ أن يكثر الحكواتيةُ فيها، على غير ما في قريةٍ أخرى مجاورة مثلاً.

الغرفةُ تلك، "مسكونةٌ" على وفق ما يقولون، وهو ما يعني أنها "غير مسكونة" من وجهة نظري، في تقليبٍ للمعنى! لا نوافذ لها. وإن سلّمَ المرءُ أن هذه خصيصةٌ في بقية البيوت، إذ تبدو الشمس كائناً غير مرحَّب به هنا، ويستعاض عن الضوء بقناديل تتوزع في العتمة على استحياء، رغم أنها لا تُراوح شُحَّها المزمن. أما بابها، فيضيّقٌ حتى لتكاد أضلاع الوالج فيها تتبادل مواقعَها كما حدستُ قبل أن أخوض التجربة. وهو ما تأكّد لي عندما قررتُ أن ألقي بنفسي في غياهبها.

يعلو القفلَ صدأً عتيق، هو هو لم يتغير منذ وعيتُ على الدنيا، رغم ما يردده بعضهم من أن الغرفة تشهد نزوحاً للكائنات الغريبة منها وإليها. كائناتٌ لا نراها، لكنهم يتبارَون في وصفها كما لو كانت تستقلّ دراجاتٍ نارية وتستعرض حضورَها "الهوائي" في أرجاء القرية.

قالوا إن "ضايف" شابَ شَعرهُ حين فكّر، مجرد تفكير، بخلع القفل؛ وإن "رزق" أضاع عقله حين ادّعى كاذباً خلال "تعليلةٍ" في زمنٍ غابر، أنه رأى روحَ "الولي جنيد" تطوّف بالمكان؛ وإن "شبلي" لَهُوَ خيرُ دليل على ما يحلّ بمن ينوي اقتحام البيت، فقدْ فقدَ عقله أمام العتبة، وعاد من دونه، ومنذ سنواتٍ يبحث عنه من دون أن يفلح في العثور عليه. أما "حسنية"، فقد أصابها العقم هي ابنة "الولّادة" التي أنجبت عشرين بطناً من دون تبرُّم، وذلك لأنها كذّبت ما يرويه الرواة، وهم متطوعون كُثر، عن أحوال الغرفة و"ساكنيها".

تناسلت قصص وحكايات، وما توقّفت الألسنةُ عن لَوكِ القديم والجديد بشأن الغرفة، الماثلة أمامي حقيقةً لا بد من تقبُّلها. لهذا عزمتُ على كسر الحاجز الذي يواصل الوهمُ بناءَ مداميكه في نفسي، إلى درجةٍ أنني كدتُ في أيامي

◄ قاص من الأردن.

الأخيرة أصدّق أنّ الغرفةَ تلك مباركةٌ لا محالة، أو أنها موئلٌ للأرواح الطيبة تستكين فيها، أو ربما تجري فيها محاكماتٌ غيبية لأولئك الذين ينفرط عقدُ حياتهم، أو تسقط أوراقهم بين حين وآخر، فيستقر بهم المقام في المقبرة المجاورة.

قدّرتُ في الأثناء أن لا صدفةَ في تجاوُر المقبرة والغرفة، في وقت رغبتُ فيه أن أقنعَ نفسي أن صدفةً وراء تجاوُر الغرفةِ بَشوشةِ اللون، والبيت الذي يَخُصّني.

كانتْ "لا قمرَ فيها" ليلةُ أمس، حملتُ عدّتي وحدي، فهذا أمر لا يُستعان فيه ولا يوثَق بأحد. كنتُ، من باب التحوُّط قد كتبتُ وصيّتي، وفيها أن يُغلَق بيتي بقفل يشبه قفل الغرفة بَشوشة اللون، ولا يدخلنّه أحد أبداً. أكانَتْ تُساورني رغبةٌ متواريةٌ في أن تُنسَج عن بيتي قصة أخرى. لا يقين لديّ. لكنني خطَطْتُها -الوصية- وأنا أخطّط لاستكناه عوالم الغرفة اللغز. ولستُ أعرف إن كان ذلك بدافعِ توقُّعٍ ما، بعدم عودتي حيّاً مثلاً، أو بعدم عودتي أصلاً.

لم يَحْتَج الأمرُ إلى كبيرِ جهدٍ لأكسرَ القفل. كانت طريقي "خضراء"، رغم إعتام حَلَّ بالكون، وتعرُّق بدأ يجتاح جسدي شيئاً فشيئاً، وقلبٍ بدتْ دقّاتُه تَخرج عن طورها، تعلنُ حرباً على عدوٍّ غامض الملامح. وكان أن أصابني هلعٌ لصرير الباب الذي اقشعرّ له بدني، وهو يعيدني إلى أصواتٍ برّية تتدافعُ من غابةٍ موحشة.

كنتُ أحتاج إلى وقتٍ ألتقط فيه أنفاسي، فتوقفتُ أتطلّع إلى السَّوَاد يضيء المكانَ بالأسْوَد! أشعلتُ شمعةً تسلّحتُ بها وخطوتُ موغلاً في انعدام الرؤية. لم تتعثّر خطواتي بشيء، بل شعرتُ أنّ جاذبيةً ما تقتادني إلى عمق المكان وأنا أتخلّص من ممانعتي شيئاً فشيئاً!

قبل اصطدام خطواتي بالحائط "الأخير"، وفيما صمتٌ يجلّل المكان، ربضَ صندوقٌ كبير لم أستبين لونَهُ، لكنه كان كمن يدعوني إلى فَضِّه من دون تردد. صندوقٌ كأنما يخصّني وحدي، كما خمّنتُ، إذ عندما جلتُ ببصري مخطوفاً، وجدتُ الغرفةَ واسعةَ الأرجاء، على غير ما يراها المرءُ من الخارج، بصناديق كثيرة محكمة الإغلاق.

هذا ما فعلتُه بجرأةٍ حسدتُ نفسي عليها. فتحتُ الصندوقَ كأنما يوحى إليّ، وإذ بأقنعةٍ كثيرة تنسلّ الواحد تلو الآخر منه، أقنعة رأيتُني فيها بوجوهٍ متعددة. رأيتُ "أسعد"، هذا هو اسمي، يخونُ. رأيته في قناعٍ آخر يكذب، وفي ثالثٍ يسرق. وفي رابع كان ينافق. وفي خامسٍ يدّعي. وبدا في سادسٍ يغشّ. رأيتُ "أسعد" المحتالَ، الزائفَ، المخادعَ، المتلوّن.. رأيتُ ما أحرصُ على الإشاحة عنه فيّ. الصورة التي أجهد كي تتوارى وراء قناعٍ واحدٍ أحَدٍ لا أريدُ سواه لي.

استغرق ذلك ثوانيَ مرّت كأنها الدهر كله. ثم من دون أيّما تفكير، كنتُ أهمّ بإغلاق الصندوق بـ"نرفزةٍ" فيما الأقنعةُ تعود أدراجَها إلى مكمنِها.

صحوتُ من نومي فزعاً، تلمّست أعضائي، مسحتُ عَرَقاً كثيراً نزَّ من مساماتي، وتنفستُ شيئاً من الصعداء وأنا أتيقّن من أنه مجرد حلم كابوسيّ.

اليوم صباحاً، بلغت سعادتي ذروتها، وأنا أراهم يهدمون الغرفة بشوشة اللون، معتمة الدواخل، لأسباب "بيئية". عندها حمدتُ ربّي أنْ لم يرافقني أحدٌ في مغامرتي ليلةَ أمس، لَكانَ اكتشفني على "حقيقتي". "حقيقتي" التي أريدها لي وحدي!

قصـة :

رجل الثلج

◄ عثمان مشاورة

فوجئتُ بوجودها المُفرحِ بالقرب منّي في السرير، عاريةً تحت الغطاء الرَّقيق إلى جانبي، فأشعة الشمس الباردة التي هرولت للتو من بين فتحات الستارة المعدنية، استقرَّت بشكلٍ متناثر على نحرها الأسمر، ومجموعة أخرى منها سقطت مباشرةً على عينَي، ولأن نومي خفيفٌ مثل نوم صرصارٍ على شجيرةٍ عارية الأوراق، فقد رمشتُ بسرعةٍ، وتثاءبتُ بفتحة فم كبيرة، وبدا لي أني اليومَ أشعرُ بتحسنٍ كبيرٍ إذا ما قورن الأمرُ بصباحِ الأمس، وكل الصباحات التي قبله، كان رأسي يؤلمني من المقدمة قليلا فقط، وعيناي بدتا أقل حمرة وانتفاخاً، من الأرق الذي يُصيبني في العادة، رغم أني أواظب على احتساء شراب اليانسون كل ليلةٍ قبل أن أتجرَّع زجاجة من الفودكا بنكهة التوت البري.

حاولت النهوض، لكني تذكرتُ بأن يدي مندسة في شعرها الخروبي، عالقة تحت رقبتها الشَّهية مثل زبدة البندق، ولم أشأ أن أوقظ الملاك الأسمر النائم بحضني، رغم أني عاتب عليها بعض الشيء، فقد نثرت ثيابها على أرض الغرفة كيفما اتفق، حتى تلك الملابس التي يخجل الناس عادة من ذكرها، كانت قد علقت إحداها على مقبض الباب حينما قذفتها بقوةٍ ليلة الأمس، وأخرى تتدلى وتتأرجح، مثل ذنبِ عجلٍ سمين، من شمعدان الإنارة في السقف، فماذا لو دخلت الخادمةُ بشكلٍ مباغت، ماذا سأقول لها ووجهي مُحمر.

حاولتُ أن أخلِّص ذراعي ببطءٍ شديد، وشعرتُ وأنا أنظر إلى وجهها، أني أُحبها بالفعل، ربما هذا سبب الشعور بالتحسُّن هذا الصباح، كنتُ أريد أن أوقظَها لأقولَ لها بأنك تعضينَ على إبهامي بينما تضعينه بفمكِ وأنت نائمة، لكنها كانت شيئاً جميلاً يُغلق عينيه وينام برفق، رحت أتأمل وجهها، وذلك الأنفُ النادر الوجود، عينة لطيفة من الأنوف الفرنسية الناعمة، ذات الأرنبة المتطلعة دائمًا إلى الأعلى، وابتسمتُ عندما تذكرتها ليلة الأمس وهي تُداعبني بهذه الأرنبة الحادة، فتخرمشُ بها أرنبة أنفي، وهي تقول:

– هكذا تفعل العصافير عندما تقف على الأسلاك في شهر أيار.

– وماذا تفعل بعد ذلك؟

– تفعل هكذا أيها الشقي؛

ثم تنقضُّ عليَّ وتفترشُ صدري العاري مثل ريشةٍ تسقطُ على أرض معشوشبة.

كانت ليلة الأمس حدثاً سعيداً بالفعل، فقد حصلتُ على بعض العطف، ومؤونةٍ كبيرة من الحنان والأُلفة. والآن، إنها تُمسك بيدي مثل كماشة، تمصُّ إصبعي، دون وعي، وهي نائمة مثل طفلة ضارعة. وعندما نظرتُ من النافذة فوقها، إلى الثلجِ الأبيضِ القشيب، يكسو الأرض بفرحٍ وحبور، رأيتُ

◄ قاص من الأردن.

رجلُ ثلجٍ صنعه الأطفالُ يوم أمس، كأنه ينظر إليّ ببرود بتلك العينين من الأزرار الكبيرة، خاطها أحدهم من معطفه، وكانت النسمات الصغيرة تعبث بوشاحه الأحمر، ثم عدتُ ونظرت إلى الساعة فوق الجدار المقابل تشير إلى الثانية عشرة ظهراً، وأخذ تخطرات المطر الصغيرة تلتصق بزجاج النافذة وتطرقه بصوت خافت، وخشيتُ أن تزداد حدة المطر على حين غرة، فلا أقدر على الخروج لأبتاع عصيرَ عنب، وأشياء تؤكل، لكن ماذا أفعل، يا ربي، مع هذا الملاك النائم، إن كنتُ قد قبّلتها مئة قبلة على الأقل ولم تستيقظ بعد، حتى يدي التي أخرجتها بلطف من تحت رقبتها أخذتها على الفور تتعلق بشكل جيد بين يديها.

أخيراً جاء الفرج، دق هاتفها النقال بصوت عالٍ، استيقظتَ مذعورة، حدقت بي بعينيها المحمرتين، ثم قفزت عدة قفزات فوق السرير تأخذ تلك الأشياء العالقة فوق، وبينما راحت ترتدي ثيابها الأنيقة على وجه السرعة، ودون أن تتكلم كثيراً أو تقول صباح الخير، أو أي تمتمات أخرى، فركتَ إبهامها بسبابتها مطالبة النقود، وأضافت بلا مبالاة:

- بسرعة.. بسرعة.. تأخرتُ كثيراً.

فقلت أنا بذهول:

- ولكن عن ماذا تأخرتِ كثيراً، لم نتحدث بعد؟

- لكنها قالت بغضب:

- أليسَ يوجد غيرك في هذه البلدة، هناك من يدفع أضعاف ما تدفع أنت.

قالت ذلك وهي تدفعني وتوارب نفسها من أمامي لتقفَ أمام المرآة، وتصلحُ من وضع شعرها المبعثَر.

- ثم قلتُ أنا بصوت مخنوق هزيل:

- ولكن ابقي قليلاً يا هذه، لم أعرف اسمك بعد، أتوسل إليك من كل قلبي، قليلاً فقط، أنا وحيد.

- أنتَ ما ذا؟! وما شأني أنا، هل تراني أكون أمكَ، لأُنيمه على صدرك!

ثم وقفت عند الباب، وقد فتحته قليلاً، وأخذت تهزُّ رجلها وهي تنتظرني أن أعطيها النقود.

أعطيتها المبلغ الذي طَلَبته ليلة الأمس، قالت: شكرا بعصبية، ربما لأنها كانت أموال خطيئة. ثم أغلقتَ الباب خلفها بهدوء، وتلاشى صوت حذائها الجميل.

وبينما رحت أرتدي ثيابي، صفرت الريح وهي تكنس الأوراق المُصفرة في الخارج، وبدت نقراتُ المطر فوق زجاج النافذة بوقع أقوى من ذي قبل، لأن الغيوم تكُثفت وراحت تسودُّ شيئاً فشيئاً بينما تزحف ببطء، ثم جاءت مني نظرة إلى مرآة الخزانة المُنشرِخة، فاستغربت وجود رجل الثلج فيها، يشبه ملامحي، كان ما زال ينظرُ إليّ ببرود، عارياً دون وشاح أحمر، وقد بدأ يذوبُ وينصهر.



لوحة للفنانة الراحلة مكرم ماطشوقة / الأردن

قصص قصيرة جداً

◄ حنان بيروتي

دَور!

حين سجّوها في التّابوت محمولة على الأكتاف، شعرت بالغربة والغرابة، هل من المعقول أن تطول اللعبة هكذا؟! هي قبلتْ الأمر من عائلتها بأنّها لعبة، أن تمثل الموت! لكنّهم استمروا في الطقوس، أعلنوا النبأ وجاءها المودعون، وتوافد المعزون، لم تشأ إفساد الأمر، تابعت الدَور وأغلقتْ عينيها مستسلمة لسبات طويل...

* * * * *

ارتياح

أعلن الأطباء أنّ الحالة ميؤوس منها، لم تتقبّل الأمر تمسّحت بأمها بوجهها وبصوتها لم تجد الصدى، راقبتها وهي تئن وتتألم، فعادت تكرّر السؤال ثانية، أخبروها بأنّها في نزاعها الأخير مع الموت، أشفقت على آلامها، وجلست جنبها تنتظر بارتياح!

* * * * *

مدى

فرد ذراعه باتجاه المدى قائلاً لقريبه بفخر: هل ترى كلّ هذه الأرض المُمتدة هناك؟! ذاك الجبل؟ إنّه لي!

قريبه الذي لا يملك إلا خبز يومه ابتسم مهنئاً، ولم يجد ما يقوله، قابل ردة فعله التي اعتبر بأنّها متواضعة، ولا تليق بعِظَم الموضوع، بنظرة فخر وتعجرُّف أعقبها بنظرة شفقة موجهَّة جارحة.

لكنّه مَن استحق الشفقة، وهو مسجى في سريره بعد إصابته بشلل نصفي وقريبه يزوره، ويمد ذراعه – دون قصد- مشرعاً النّافذة حيث مدى بلا انتهاء... ليس لأحد!

* * * * *

لحظات!

مضى على موت أمي أربع سنوات لم يبق منها إلا سُترة صوفية بيضاء مُخرّمة كلما وضعتُها على كتفي أسترجع لحظات بعيدة تتلألأ في عتمة الذاكرة، حين كانت تنهض من جلستها على الفرندة عند أول نسمة باردة، وتأتي بها من الداخل، وتلقيها على كتفي مثل حمامة سكينة هادئة، آآآه أحسّ بدفئها يجتاحني، يلسع قلبي مثل غابة صقيع!

◄ قاصة من الأردن.

قصــة :

مراهقة حلم

سمية الألفي

أنا مازلت شابة، لكني لم أكن أشعر بحيويتي، للأسف أشعر بأحاسيس امرأة عجوز، تنظر إلي صورها عندما كانت شابة، قد تكون هذه اللحظة التي يتوجب عليّ فيها أن أعطي وصفاً لنفسي، أووووه. ليست هذه لحظة التنظيرات الفلسفية، لم أستطع منع نفسي من النظر إلى جسدي، ليس من قبيل الاستعراض، بل ربما، أعدت اكتشاف شيء ما يجدد الوعي بداخلي، إن فكرة كوني أناقض نفسي، سرعان ما تتملكني حد الهذيان.

: كيف أمتلك هذا القدر من الهلوسة؟!

يا لها من فكرة عظيمة أن أرى خيوط الشمس تجسدني بعيداً عن خطوط الموضة، عارية تماماً.

أصبحت الآن قريبة من نفسي!! واجهتها سائلة إياها عما تبحث؟!

- لا أدري ربما تعاستي لأني وحيدة.

- ملاحظة سخيفة لا يؤمن بها أيّ منا.

- أوه صدقيني أنا وحيدة.

- بل أنت لست مخلصة، لا تحترمي صداقاتك من الجنسين.

- كف عن هذا أنا لا أعشق؛ لأكون خائنة.

- نعم، بله تعشقين ذاتك، تشعرين بالنشوة من تقلبهم على جمرات الشوق، لممارسة الحب معك.

- أنا لا أناقش معك قضيّة تتعلّق بأحاسيسنا الجنسية.

- بل أتفحص بعمق كل الأخطاء التي ترتكبينها.

- من منا لا يرتكب أخطاء، قد حاولت أن أكون أنا، لم أستطع، ربما أردت فعل شيء، لم أستطع غير أني أفعل عكسه تماماً.

- أتذكرين كم يحبك؟!

- الكلام غير الأفعال، أشعر بمرارة تمزق أحشائي، لقد شعرت بخيوط الشمس كسياج يخنقني.

أنا تعبة مرهقة، هل أنا حقا قاسية! خائنة؟!!

ما هذا الإحساس؟! لا أدري كنهه. ماذا أصابني؟!

لا بد أنها تعي حقيقة الأمر.

سرت مبتعدة نحو تلك الغرفة التي تجمعنا، فقد كان نائماً كرجل كهل، لا شيء يظهر منه، سوى ذراعه التي يحتضن بها الوسادة، وصوت شخيره المزعج يفتّت أعصابي، خلعت كل ملابسي، وضعتها على كرسي بالحجرة، اتجهت نحو السرير، كان جسدي يتقد نشوة، وكان زفير أنفاسه يزيد نيران الرغبة، أبله بليد بارد، لا يشعر أني بجواره، نهضت بهدوء، الظلام لا

قاصة من مصر.

يجعلني أرى شيئاً. كان ظلاماً مختلفاً، ليس ثمة وميض، لبست الروب من على الكرسي، على أطراف أصابعي سرت نحو غرفة السائق التحتية، طرقت الباب بصوت خافت، توجس خيفة، قلت بصوت هامس: إنه أنا أريد مفتاح السيارة.

تيقن أني أنا، فتح الباب بخجل، رحت أنظر إلى عضلاته المفتولة، وصدره الداري الذي يتوهج احمراراً.

بينما هو بسرعة تفرس فيما يدور بداخلي. تظاهر أنه يدس يده تحت الوسادة.

ثم استطرد قائلاً: ابحثي معي، ربما أكون مازلت مغمضاً.

.يا لك من ماكر. إنه يشعرني بأنه لا يراني جيداً.

اقتربت من الأريكة، ومددت يدي تحت الوسادة، تشابكت الأيدي..

بلهفة خارت فيها قوانا، حط عليّ كعصفور جائع، أتقن ممارسة الحب، تشظى بجنون نحو إظهار رجولته، شعرتُ بأني أنثى شابة.

لأول مرة أشعر بحيوية تسري بجسدي، أسرعت في صعود الدرج، كأني أطير، اتجهت نحو غرفتي، خلعت الروب، صرت أتحسس لأضعه على الكرسي، اصطدمت بشيء، لا أدري ما هو؟ لقد أحدث صوتاً مفزعاً، صرخت بلهفة، أضاء الأنوار، نهض لإحضار كوب من الماء، عاد مسرعاً احتضنني وهو يسقيني شربة ماء.

.لابد أنه كابوس فظيع.. أنت لا بأس عليك.

.يا له من كابوس مرعب، أني لا أزال امرأة محترمة!!



لوحة للفنانة الراحلة مكرم حلقشوة / الأردن

نص مسرحي:

بالحب تولد الحياة

إبراهيم عوض الله الفقيه

شخوص المسرحية:

الأميرة سراب

الوصيفة

العرافة

الساحر هنري

الأميرة عائدة

الأمير عمران

الفصل الأول

الزمان: قبل منتصف الليل

المكان: حجرة الأميرة

المشهد: الأميرة سراب في حيرة من أمر يشغل بالها.. تذرع غرفة النوم جيئة وذهاباً بثياب النوم.. تسترها عباءة سوداء فضفاضة.. أرقة، متوترة الأعصاب.. تشعل سيجارة وتنفث دخانها بعصبية زائدة.

«يُفتح باب جانبي وتظهر إحدى الوصيفات.. تنظر إليها بريبة وحذر.. تتقدم منها خطوة واحدة».

الوصيفة: مولاتي، أراكِ في حيرة من أمرك.

«تجفل الأميرة وتنظر إلى الوصيفة بغضب».

الأميرة: كيف تجرؤين على اقتحام خلوتي دون إذن؟!

الوصيفة: حالك صعب على نفسي أيتها الأميرة، ورغبت في المساعدة..

الأميرة: أنتِ!

الوصيفة: جرّبيني يا مولاتي..

الأميرة «متضايقة»: ماذا تقولين!.. وقد وقع القدر.

الوصيفة: لا بدّ من مخرج.

الأميرة: وماذا تعرفين أنتِ عما يدور في خلدي!

الوصيفة: أنا لا أعرف، لكن لو أرادت مولاتي سراب، لأحضرتُ لها إحدى العرافات..

الأميرة: وماذا ينفع الحذر إذا وقع القدر.

الوصيفة: يا مولاتي.. ستعرف العرّافة على الأقل كم ستدوم هذه الحالة، وربما ساعدتك في الخلاص من..

الأميرة «مقاطعة»: هل وصلت بك الوقاحة حتى تتجسّسين على أفكاري؟!

الوصيفة: لا يا مولاتي، لكن حب الأمير عمران للأميرة عائده أصبح حديث الملأ..

الأميرة: يبدو أنك تعرفين كل شيء..

الوصيفة: منذ أن غادر الأمير عمران المدينة مع الأميرة عائده، وأنت قلقة مشغولة الفكر والبال..

الأميرة: لقد طالت غيبته.. أكاد أجن أو أفقد عقلي.

الوصيفة: وأظن أنه لن يعود إليك..

الأميرة: كيف تجرؤين على هذا الكلام؟!

قاص من الأردن.

الوصيفة: إنها الحقيقة يا مولاتي.. لقد ترك شعبه في حيرة.. حتى ولديه لم يأخذهما معه.

الأميرة «منفعلة ومتلهفة»: وأين هما الآن؟.

الوصيفة: إنهما عند المربية الجديدة، بعيداً عن أعين الناس والقصر.

الأميرة: كيف أستطيع الوصول إليهما؟.

الوصيفة: العرافة يا مولاتي تجيبك عن كل ما يدور بخلدك.

الأميرة «بغيظ»: لقد هجرني الأمير من أجل أميرته الجديدة لأعوام طويلة.. سأنتقم منه بولديه.. سأتدبر أمري وأبعث بمن يخلّصني من الأميرة عائده أيضاً.. سيكون الأمير عمران لي وحدي..

الوصيفة: إذن عليك يا مولاتي باستشارة العرافة بهذا الأمر..

الأميرة: وأين هذه العرافة التي تزعمين؟.

الوصيفة: فلتأمر مولاتي سراب.. وعلى كل عرافات البلد الطاعة..

الأميرة: هيا بسرعة أحضري لي أفضلهن في المكر والمعرفة.

«تخرج الوصيفة لبضعة ثوان، ثم تعود ومن خلفها العرافة.. العرافة ترتدي عباءة سوداء، وتحمل بين يديها صرّة صغيرة.. تنحني أمام الأميرة».

الأميرة «غاضبة»: هيا أيتها العرافة.. أخبريني ماذا يقول رملك؟!.

«تجلس العرافة أرضاً.. تفتح الصرة.. تنثر الرمل والحجارة.. تتأمل الرمل وتصمت».

الأميرة: لا مجال للصمت والتأمل.. أخبريني ماذا ترين؟!

العرافة «بصوت متهدّج»: هل تعطيني الأمان يا مولاتي؟.

الأميرة: لك ما تشائين، لكن تكلمي..

العرافة: رملي يقول أيتها الأميرة بأن السعادة أدبرت والنهاية اقتربت.. دمار قريب.. نار تتأجج إلى السماء وفراق الحبيب قريب.. آلاف القتلى، وحقد أسود يملأ الصدور.. لا حياة.. دمار وخراب، ولعنة تقترب.. «تقاطعها الأميرة بحركة عصبية.. وتركل الرمل بقدمها».

الأميرة: انصرفي أيتها الشمطاء الكاذبة.. لولا أن مننتُ عليك بالأمان لأمرت بقتلك.. فأنا أحب الأمير، وطالما ملأ الحب قلبي فلن يكون الموت الذي تتحدثين عنه..

«تلملم العرافة رملها المتناثر وحجارتها الصغيرة، وتعيدها إلى الصرة».

العرافة «بخوف»: الكُرْه في أعماق الأميرة أقوى من الحب.. موتٌ أسود يطحن الناس والحجارة.. لعنة قادمة ولا خلاص منها إلا باستشارة الساحر..

«تتحرك الأميرة وتذرع الغرفة جيئة وذهاباً.. تشعل سيجارة.. ترتجف يديها».

الأميرة: عليك اللعنة أنتِ وساحرك.

العرافة: مولاتي.. الساحر يعرف ما يدور بيننا في هذه اللحظة.. إنه يراقبنا عن بعد بأقماره الصناعية.

الأميرة: ومن هذا الساحر الذي يتجسّس علينا أيضاً؟!

العرافة: إنه قريب، قريب.

«تطرق الأميرة برأسها قليلاً.. لحظة صمت تسود المكان».

الأميرة: هل هو ساحر حقاً؟!

العرافة: طبعاً يا مولاتي، فقد دمّر ممالك ودولاً كثيرة.. قتل حكاماً وغيّر دولاً.. وأعتى القادة تلجأ إليه لحل أزماتهم المستعصية..

الأميرة «مقاطعة»: إذن هيا أحضريه، فأغدق عليك وعليه ما يطلب..

العرافة: فلتأمر مولاتي وأميرتي سراب لتطاع..

الأميرة «غاضبة»: أما زلت واقفة!.. تحرّكي، هيا أحضريه، فأنا لم أعد أطيق الحياة والأميرة عائده على وجه الأرض.

العرافة: إنه قريب.. في وادي الأفاعي قرب نهر الموت.

الأميرة: لا يهم أين يكون.. المهم أن تحضريه بسرعة.

العرافة: إنه قابع في مكانه لا يتحرك.. أميرتي تذهب إليه.. وعليها أن تجتاز وادي الشياطين قبل أن تصل إلى جزيرته..

الأميرة: أنا تعبه وعليه الحضور.

العرافة: الساحر هنري لا يفارق وادي الأفاعي.. دائماً يعد خطواته جيئة وذهاباً ما بين وادي الجن ووادي الأفاعي.. فإن أرادت مولاتي الخلاص من غريمتها، فعليها الذهاب إليه واستشارته..

«تقف الأميرة حائرة.. تتردّد.. تتراءى لها الأميرة عائدة والأمير عمران في لحظة غرام دافئة.. يكفهرّ وجهها، وتبدو عابسة».

الأميرة: أيتها الوصيفة ..

الوصيفة: نعم مولاتي .

الأميرة: هيا أحضري لي ثياباً أتنكّر بها، واتبعيني خلف العرافة، ولنخرج من الباب الخلفي للقصر.

* * *

الفصل الثاني

الزمان: بعد منتصف الليل

المكان: مكان موحش ونار تشتعل في موقد أمام كهف.

المشهد: «الأميرة والوصيفة والعرافة يقفن قرب باب كهف باهت المعالم.. ضوء قمر خافت.. أصوات حيوانات برية»..

الأميرة: ما هذا المكان الذي وصلنا إليه!؟.. إني أفضل العودة على الاستمرار.

العرافة: لا مجال للتراجع يا مولاتي.. لقد عرف الساحر بقدومنا.. وها نحن في وادي الأفاعي بعد أن تجاوزنا وادي الشياطين.

الوصيفة: أنا خائفة يا مولاتي..

العرافة: لقد فات الأوان.. فلم يسبق لأحد أن دخل هذا الوادي وعاد كعهده السابق..

«فجأة يعوي ذئب ويجوح آخر.. تردّد الوديان الصوت، ويظهر الساحر أمامهن وجهاً لوجه».

الساحر: أهلاً ..أهلاً بالأميرة سراب .

«الأميرة تنظر إلى الساحر بخوف وقد ارتدى ثياباً تنكّرية.. تتفحصه عن كثب، ترتجف وتصمت».

الساحر «يتابع»: أهلاً بالأميرة الحاقدة..

«الأميرة تفغر فاها.. تحاول النطق لكنها لا تستطيع».

الساحر «يتابع»: أنت تحبين الأمير لدرجة الموت، وهذا ما يسمونه الحب القاتل.. تحبين الأمير وترغبين في قتل كل من يقترب منه.. ألا يسمى هذا حقداً!..

الأميرة «تصرخ» : أنا لا أريد شيئاً منك أو من هذا المكان.. أعيدوني من حيث أتيت..

الساحر «مقاطعاً» : لقد فات الأوان.. لقد فات الأوان..

الأميرة: لا أريد مساعدة من أحد.. أريد العودة فقط.

الساحر: لا عودة من هذا المكان قبل الفجر.. وحتى ذلك الوقت أنت في ضيافتي.. سنأكل من لحم الموتى معاً، ونشرب من دمائهم أنخاباً، ثم نسبح في بحيرة من دم الأبرياء.. بينما ترقص لنا العرافة على نغمات الموسيقى الجنائزية..

«الأميرة تجثو على قدميها.. تبكي بذعر وخوف».

الأميرة: لا، لا.. أنا لا أريد من هذا شيئاً..

الساحر: إنها ليست إرادتي.. إنها إرادة الدم الذي يمشي في عروقي.. لقد فات الأوان، ولم يعد للزمان تراجع.

الأميرة: أرجوك.. أتوسل إليك..

«الساحر يلقي كمية من البخور في موقد النار عند قدميه، يتصاعد الدخان، ويحرك يديه أمام وجه الأميرة».

الساحر: شاهت الوجوه.. وانحرفت العقول..

سالت الدماء، ودُمّر البناء..

خرب الاقتصاد، وحرقت الحقول..

ماتت الحياة.. ولم يعد لكِ من هذا المكان نقول..

«دخان البخور يتصاعد بكثافة.. يملأ الجو، ويحيل المكان إلى ظلمة حالكة..

«الأميرة تنظر إلى الساحر بحذر وخوف وترقّب، وسرعان ما تتحول نظراتها، تشع عيناها وتتسع حدقاتهما.. تتقدم نحو الساحر بخطى بطيئة مادة يديها إليه بتوسّل.. وتدريجياً يربدّ وجهها شيئاً فشيئاً ويتجعّد، تنتفخ أوداجها، تغور عيناها، ينتأ صدغاها، ينتكث شعرها، يتبدل وجهها وتتغير ثيابها، ويصبح شكلها أقرب إلى أشكال الشياطين والسحرة».

الساحر: شاهت الوجوه .. وجاء وقت الانتقام..

العرافة: أي انتقام تتحدث عنه؟!.

الساحر: منذ زمن طويل والأمير عمران مع شعبه يقلقون راحتي وراحة أبناء شعبي.. لم يتركونا يوماً نرتاح على أرضهم.. حان وقت الانتقام.. سأدمّرهم واحرقهم، سألعنهم وألعن الأرض التي عليها يقيمون..

العرافة : إننا لم نقصدك إلا للخلاص من الأميرة عائدة..

«الأميرة سراب تتبدّل تماماً.. وتحرك يديها بحركات شيطانية مثل الساحر هنري».

الأميرة: شاهت الوجوه.. شاهت الوجوه.. أنتِ لا تعرفين شيئاً أيتها العرافة.. إذا تخلصنا من الأميرة عائده فقط فسينبت من شعب الأمير عمران ألف شاب وألف صبية يثأرون لها، لكني سأحرق هذا الشعب، سأجعله يزحف أمام خطواتي ويقبّلها.. الموت والدمار لمن يقف في طريقي..

«الساحر يرقب حركات الأميرة سراب وتحوّلها إلى شيطانة عربيدة.. يصرخ بأعلى صوته.. صدى صوته يتردّد بين الجبال والوديان، ويقهقه بجنون المنتصر».

«العرافة توّلي الأدبار هاربة» وتصرخ: اللعنة اللعنة ..

«تقع الوصيفة مغشياً عليها فاقدة الوعي، وتختفي عن الأنظار».

* * *

الفصل الثالث

المكان: أبواب مدينة.

الزمان: قبل الفجر بقليل..

المشهد: «الأميرة المسحورة سراب تقفز وترقص وتحرق البخور.. أضواء تومض وتلمع في البعيد البعيد.. جنود يتبارزون.. أصوات متفجرات، أصوات مذعورة.. قنابل

مضيئة.. معركة حقيقية تُشاهد من على بعد وكأنها تطل من شاشة سينمائية».

الساحر هنري: انظري يا مولاتي سراب إلى أرض اللبن والعسل، إنها رحى حرب تدور..

الأميرة المسحورة سراب: أنا لا أريد حرباً.. أريد لهم الموت والدمار.

الساحر: لقد دخل أبناء جلدتي كل مدن الأمير عمران والأميرة عائدة، وعاثوا فيها فساداً ودماراً..

سراب: أريد لهم الموت جميعاً.

الساحر: ثمّة أطفال بينهم، نساء وشيوخ..

سراب: لا أريد لهم الحياة.. أريد لهم الدمار.. النساء يحبلن ويلدن أشبالاً، والشيوخ تزرع في عقول الأطفال الثأر.. كلهم ملاعين..

الساحر: لكن شعب عمران يعد بالملايين..

سراب: أريد لهم الموت جميعاً.

الساحر: هل تريدين أن ألقي عليهم قنبلة نووية مثل قنبلة هيروشيما!.

سراب: لك الحرية.. لكني أريد لمن يبقى على قيد الحياة أن ينسى تاريخ أمته وشعبه ووطنه..

الساحر: لم نخترع قنابل لطمس التاريخ والعقول بعد..

سراب: اخترعوا قنابل جديدة وجرّبوها في هذا الشعب.

الساحر: أبناء جلدتي يضربونهم بكافة أنواع الأسلحة، بدبابات الميركافا وطائرات الأباتشي وطائرات إل إف ستة عشر والقنابل الفوسفورية المحرّمة دولياً..

سراب: ولم ينته هذا الشعب!؟.

الساحر: المصيبة إنه يتوالد من جديد.. إنهم لا يموتون بسهولة.. أمة ولود وشعب مستنسخ، تولد فيه الحياة والبطولة من جيل إلى جيل.

سراب: إذن ما العمل!.. هيا أيها الساحر اللعين أخبرني..

الساحر: قطعوا عنهم الماء والكهرباء، ونفد مخزونهم الغذائي..

سراب : ومع ذلك ألم يموتون؟!.

الساحر: حاصروهم ومنعوهم من التجوال والحركة..

سراب: ومع ذلك لم يموتوا ! أليس كذلك ؟!.

الساحر: أجهضوا على جرحاهم، واغتالوا قادتهم..

سراب: ومع ذلك بقي الأطفال أحراراً يتجوّلون في الشوارع.. أهذا ما تريد أن تخبرني به!.

الساحر: حرموهم من آبائهم وأمهاتهم، وجعلوهم أيتاماً..

سراب : ومع ذلك ظلوا صامدين.. أليس كذلك؟!.

الساحر: لقد صمدوا في وجوه أقوى جيوش العصر.. قهروا الجيش وأخرجوه من المدن.. الجنود يتجوّلون على أطراف مدنهم داخل صناديق دباباتهم، لا يجرؤون الترجّل من قماقمهم الحديدية المصفّحة.

سراب: إذن لم يبق في داخل المدن غير شعب الأمير عمران..

الساحر: هذا ما حصل فعلاً.. لكن الجنود يحيطون بهذا الشعب.. يحاصرونه ويمنعون عنه الماء والغذاء والدواء والهواء النقي..

سراب: كيف لا يموتون ؟!

الساحر: إنه شعب الجبارين.. تعب الجنود معهم.. أتعبوا الحكومات المتعاقبة ولم يتعبوا.

سراب: إذن فكروا بطريقة أقوى من الموت..

«لحظة صمت.. يتحرك الساحر جيئة وذهاباً.. الأميرة سراب تنظر إلى النار، وتسرح واجمة هي الأخرى، تفكّر مع الساحر هنري في طريقة للخلاص من هذا الشعب».

الساحر: لم يبق سلاح إلاّ وجرّبوه في هذا الشعب..

«الأميرة سراب صامتة تفكّر «..

الساحر: فكّري معي.. لقد تعالت شياطينك على شياطيني وتفوّقت عليهم.

الأميرة سراب «تصرخ فجأة»: وجدتها..

الساحر: هيا قبل أن تنفذ ذخيرة الجنود..

سراب: لم يعد لي نفع بذخيرتكم، أنا من سيتولى الأمر هذه المرة..

الساحر: ماذا ستفعلين؟!

«الأميرة سراب تنظر إلى المدينة.. ترى القتال والدمار والحرب.. من بين الوجوه يتراءى لها وجه الأميرة عائده ووليديها.. تكبر صورة الوجه، تكبر صورة ولدي الأميرة عائده أيضاً.. تنظر إليهما بحقد أسود.. تتلو التعاويذ.. تحرق البخور.. ترقص رقصات جنوبية شيطانية.. تصرخ بصوت عال تردده الجبال والوديان».

الأميرة سراب: شاهت الوجوه.. شاهت الوجوه.

اليوم جففتُ آبار المياه.. وقتلت في الأطفال الحياة.

اليوم حلّت عليهم لعنتي.. وأوقفتُ الناس بلا حياة..

«فجأة يسطع وميض بين الجبال.. ويُخيّم دخان أسود على المدينة»..

الساحر «وهو ينظر مشدوهاً إلى التحولات الجديدة»: ماذا تفعلين أيتها الشيطانة المجنونة؟!. لقد تفوق سحرك على سحري..

الأميرة سراب «بضحكة هستيرية»: انتهى كل شيء.. دمّرتهم، فرّقتهم وقسمتهم إلى شرائح متناحرة.. انظر إليهم وتمعّن فيهم كيف يتقاتلون.. يفنون بعضهم بعضاً، يقتلون أنفسهم، ويقذفون بأولادهم بلهيب حرائقهم.. لقد سحرتهم.. لعنتهم ودمّرتهم، وحولت الناجين منهم إلى حجارة وتماثيل بلا حياة.. لقد انتقمت لكم ولنفسي من الأميرة عائده وأميرها الخائن.

الساحر: لقد تفوّق سحرك على شياطيني أيتها المجنونة.. ولن أدعك تعيشين بعد اليوم..

«تظهر مدية في يده تلمع وسط الظلام.. يتقدم من الأميرة سراب ويطعنها في ظهرها»..

الأميرة سراب «تتألم وتتأوه»: لقد قتلتني أيها الساحر هنري، حلت عليك اللعنة.. إلى الجحيم أنت الآخر، إلى الجحيم..

«فجأة تشتعل النار في جسده وثيابه.. لكنه يطعنها ثانية»..

الأميرة سراب «تصرخ»: عليك اللعنة، عليك اللعنة.

«تسقط الأميرة سراب على الأرض قرب موقد النار، بينما يحاول الساحر هنري الخلاص من النار لكنه لا يفلح.. يصرخ ويحترق رويداً رويداً.. الأميرة تتمرغ في دمائها التي تسيل على الأرض، وتنظر إلى الساحر».

الأميرة سراب: لو أمهلتني لأطلعتك على سر اللعنة..

«يحاول الساحر النطق، لم يستطع، يسقط بجانبها.. تختلط دماء الأميرة بنيران جسده».

الأميرة «تردّد»: الماء، الماء ..

«تلفظ الأميرة أنفاسها الأخيرة وتردّد»: عُقد الدمار على حقد كظيم، ويُفك السحر على حبّ عظيم.

«صمت يخيم على المسرح».

* * *

الفصل الرابع والأخير..

المكان: بوابة المدينة.. حجارة وتماثيل.. أطفال وأناس متحجّرون..

الزمان: بعد الفجر، وقبل طلوع الشمس بقليل .

المشهد: ضباب يغطي المدينة.. الأمير عمران والأميرة عائدة عند أبواب المدينة ينظران باستغراب لما يشاهدانه..

الأمير عمران: أعتقد أننا ضللنا طريق العودة..

الأميرة عائده: لكن هذا هو الطريق الوحيد إلى الديار.

الأمير عمران: لا أعتقد ذلك.. فهذه مدينة حجرية محروقة لم أر مثلها من قبل..

الأميرة عائدة «تنظر إلى التماثيل، تتأملها وتتفحصها»: وكأني أعرفهم.. إن ملامحهم ليست غريبة على ذاكرتي..

عمران: وأنا كذلك.. يخيل لي إني شاهدتُ هؤلاء الناس من قبل..

«الأميرة عائده تتأمل التماثيل بصمت.. وعمران يجوب المكان ويتأمل أيضاً».

«تبزغ الشمس وينقشع الضباب.. تبدو المدينة كقرص ذهبي محطّم تحت أشعة الشمس».

عائده: يا الله.. إني أرى الدموع في عيني هؤلاء الأطفال.

عمران: وكأني أسمع صوتك لأول مرة، صوتك له رنين في هذه المدينة.

عائده: إنه الصدى كما أظن.. لصوتك أيضاً صدى يعمّ أرجاء المدينة.

عمران: هل نحن في حلم!!.

عائده: ربما.. لكننا تحت أشعة الشمس.. لقد انقشع الضباب، وها نحن في النور بين الأموات.

عمران: النور يشع من الأحلام، وهو الذي يضيء عقول البشرية.

عائده: وكذلك الموت.. لا بد من البعث والحياة بعد الموت.

عمران: أتعنين أننا في الحياة الآخرة!.

عائده: لا أدري!.. لقد التبس عليّ الأمر.

عمران: إني أعرف كل هؤلاء.. كأنهم أصدقاؤنا وشعبنا.. كأنهم أبناء جلدتنا وأبناء وطننا.

«تنظر الأميرة عائده إلى طفلين وقد تحجّرت الدموع في عيونهما.. تتفحصهما وتتأملهما جيداً».

عائده : يا الله.. تعال يا أميري عمران وأنظر.. أنظر جيداً لهذين الطفلين..

«يقترب عمران ويتأمل الطفلين «.

عمران: إنهما.. إنهما.. إني أعرفهما تماماً.. إنهما في ذاكرتي..

عائدة «تصرخ» : لقد عرفتهما، إنهما ولداي الحبيبان..

«تقترب منهما، تحتضن التمثالين، تبكي بحرارة وألم، يتقدم عمران منها، ويتأمل الطفلين جيداً».

عمران : أكاد.. أكاد أجن.

«عائدة تبكي بحرارة، تركع أمام التمثالين وتلامس أقدامهما.. يركع عمران هو الآخر والدموع تملأ عينيه».

عمران: يا الله.. ما الذي حدث لهذه المدينة أثناء غيابي!؟.. أنت القوي يا الله .. الملك لله، والدوام لله .. «يخرّ ساجداً لله ويقرأ ما تيّسر له من القرآن والدعاء».. «قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا، هو مولانا، وعلى الله فليتوكل المؤمنون».. اللهم إني لا أسألك رد القضاء، إنما أسألك اللطف فيه..

«عائده تردّد ما تسمع من الأمير وما تحفظ من آيات قرآنية»..

عائده: ولداي.. نورا عيني «تبكي بحرارة».. ألطف بنا يا الله، ليس لنا غيرك.. باسمك اللهم.. بحنين المخلوقات إلى السلام والاطمئنان.. إليك يا رب، أشكو ضعفي وقلة حيلتي.. باسمك وبقدرتك يا الله أعد لهما الحياة، وطهّر هذه المدينة من الأشرار.. ابعث فيها الحياة من جديد.

عمران : اللهم إنك تعلم ما في نفسي، وإنك على كل شيء قدير.. هبْ هؤلاء الأطفال الحياة والحب.. فدونهم يتساوى الليل والنهار، الحياة والموت.. ابعث يا الله فيهم الحياة من جديد..

«فجأة تسقط دمعة من تمثال الطفل الصغير على وجه عائده.. ترفع رأسها، تتحسّس الوجه.. تشعر به يرتجف ويتململ، تحتضنه وتحضن طفلها الآخر الذي عاد للحياة أيضاً».

عائدة : أحبائي، يا أغلى ما أملك، إني لا أكاد أصدق.. أشكرك يا رب على عطائك..

«عمران ينظر بتعجب ولا يصدق ما يرى بعينيه.. يحتضن ولديه ويتمتم»..

عمران : اللهم أنت القادر على كل شيء، وأنت مجيب الدعاء.. أشكرك يا الله على عطائك..

«يخر ساجداً للمرة الثانية، ثم يرفع رأسه وينظر إلى المدينة، ويتابع»..

عمران : اللهم يا من وهبتَ الحياة لطفليّ.. أوهب الحياة لبقية هذه الأمة..

اللهم إني لا أستطيع أن أخوض معارك الحياة وحيداً.. أسألك يا رب المدد والعون، عمّر قلبي بحب الناس جميعاً.. لا أستثني منهم أعدائي.. إنك يا ربي سميع قريب مجيب الدعاء.

«عائده تبكي وتبتسم في آن .. تبرق الدنيا وترعد.. وفجأة ينهمر المطر ليطهر الأرض».

عمران: انظري أيتها الأميرة عائدة إلى المدينة، لقد وقعت المعجزة.. هل ترين ما أرى؟!، وتسمعين ضجيج الحياة كما أسمع!.. إنهم يستيقظون.. المدينة تستيقظ من سباتها.. لقد أعاد الله لهذا الأمة الحياة من جديد.

«تتوالى الحياة في التماثيل الحجرية بعد أن دبّت فيها الروح من جديد.. وعادت الأصوات تعم أرجاء المدينة»..

عائده: انظر يا أميري عمران، انظر.. إشراقة الأمل كشروق الشمس، الدخان الأسود يتطاير، الحقد يذوب، ويحل بدلاً منه ضباب أبيض شفاف..

عمران: الأمل يفتح نوافذ الروح.. لقد ماتت المدينة بحقد أعمى، ووهبها الله الحياة بحب أعظم.. إنها مدينة السلام..

الأميرة عائده والأمير عمران معاً: إنها أرض السلام.. أجيال الحب والسلام.

ســتارة النهايــة

◄ حوار العدد:

- حوار مع الكاتب رسمي أبو علي

حوار مع الكاتب رسمي أبو علي

حاورته : سميرة عوض*



تكاد لا تراه إلا وقد «تأبطه كتاباً، لا بل كتباً، إنه الكاتب الساخر حد الوجع إنه رسمي أبو علي، يواصل الكتابة والقراءة ومشواره اليومي إلى قلب عمان – وهو في سبعين عمره الجميل – أطال الله في عمره وعمر إبداعه- حيث يمشي في شوارعها، ويمر بمقاهيها، وربما يسلم على رواد مقاهي المدينة، وعشاقها... يعتبر نفسه «كاتباً عفوياً»، مضيفا «يمكنني الزعم بأن كتبي هي أجزاء جسدي- فأنا من النوع الذي يتوحد في الحياة والكتابة وليس من مسافة بينهما».

وأبو علي الذي راكم تجارب كتابية عدة في الأدب والصحافة، كتب القصة والرواية والشعر والسيرة واليوميات والمقالات الصحافية، يعترف، وبكل عفوية: «... لست ممن ينقحون نصوصهم، ربما بسبب كسلي.. وربما أريد أن يظل النصّ (بترابه) كما هو مع إدراكي أنه بالإمكان تحسينه بلمسة من هنا أو هناك...».

ثانيا حوار – شبه شمولي- مع الكاتب رسمي أبو علي..

كتبي هي أجزاء جسدي..

• أصدرت «الأعمال الأدبية الكاملة» عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، العام 2008، ماذا كانت فلسفتك من جمع أعمالك في كتاب واحد؟

المبدع بشكل عام ليس بحاجة إلى فلسفة خاصة ليجمع أعماله في كتاب واحد... فهذا أمر مألوف وطبيعي..

ولكن بالنسبة لي فإن سؤالك في محله إذ أن كتبي التي تضمها الأعمال الأدبية هي خمس كتب نشر كل منها في مدينة- وكانت المدن على التوالي- بيروت- دمشق- القاهرة - عمان- رام الله.

ولا أدري لماذا أحسست أنني مثل ذلك الفرعون أوزوريس الذي اغتاله أعداؤه ونثروا أجزاء جثته في أمكنة قصية في مصر القديمة. فدفنوا رأسه قرب الإسكندرية- مثلاً- ورجليه في أسوان أقصى الجنوب المصري، ولكن شقيقته إيزيس استطاعت بعد ذلك أن تجمع أجزاء جسده، وترش عليها ماء الحياة، ليعود أوزوريس كما كان..

---

* كاتبة من الأردن.

أحسست أنني مثل ذلك الفرعون الممزق الجثة- كل جزء في مكان.. ذلك أنني اعتبر نفسي كاتباً عفوياً، حيث يمكنني الزعم بأن كتبي هي أجزاء جسدي- فأنا من النوع الذي يتوحد في الحياة والكتابة وليس من مسافة بينهما..

الآن لعبت دور ايزيس أيضاً، وجمعت اشلائي ونشرتها في كتاب واحد، كأنني أقول باعادة وصل ولحمٍ لأجزاء جسدي الذي هو أيضاً أجزاء الشعب الفلسطيني الممزق.. فالخاص هو العام عندي أيضاً ولا أتحرج عادة من...- ولكن بتواضع جم- إنني متوحد صوفياً بالشعب الفلسطيني، وبالتالي القضية الفلسطينية. لقد قمت بعملية رمزية- إبداعية لتوحيد الجسد الفلسطيني الممزق- وآمل أن أستطيع توحيده عضوياً أيضاً.

وقد تكون هذه شطحات مبدع.. ولكنها حقيقية بالنسبة لي وأنا أعني ما أقول..

أضعت "آلام وأحلام الساعة الخامسة والعشرين"

• أعمالك الأدبية الكاملة شغلت اكثر من 500 صفحة. فهل استبعدت بعض النصوص وهل نقحت أعمالك قبل نشرها؟

لم استبعد إلا نصّاً أو نصين لأسباب أعتقد أنها وجيهة- ولكن ضاعت مني قصص ونصوص كثيرة وأحس بالأسف لهذا.. وآمل أن أعثر عليها ذات يوم، وخاصة خماسية قصصية عن صديقي أبو روزا بعنوان «آلام وأحلام الساعة الخامسة والعشرين»، نشرتها في جريدة النهار، ثم ضاعت النسخة بعد خروجنا المتعجل من بيروت- وبالنسبة لي فقد غادرت يوم 82/8/27، وكنت قد تنبأت تماماً بوعد خروجي قبل أكثر من ستة أشهر من بدء حملة شارون، ولكن تلك قصّة أخرى تتعلق بقدرتي على التنبؤ، وقد اختارها أصدقاء لا يزالون أحياء في مناسبات عديدة، وهم يرددونها أحياناً.

أما بالنسبة للحذف والتنقيح، فلست ممن ينقحون نصوصهم، ربما بسبب كسلي.. وربما أريد أن يظل النصّ (بترابه) كما هو مع إدراكي أن بالإمكان تحسينه بلمسة من هنا أو هناك..

أحمد دحبور هو أحد شهودي القلائل

• يصفك الشاعر الفلسطيني أحمد دحبور، ويقول أن (أبو علي) «يخلط الجد بالهزل، وأن مزاحه جد، وأن جدّه مزاح، لكنه في ذروة جنونة المتعمد يدلف إلى الشعر.. وقد نتف لحية الشعر السائد شعرة شعرة» إلى أي مدى أصاب قوله كبد الحقيقة؟

كنت مختلفاً جداً عمّا كان سائداً من انساق التعبير (التورية) التي كانت سائدة- كنت خارج الانساق كلها في الحقيقة- وكانت لدي بعض الأفكار أهمها أنني كنت أجد الثورة الفلسطينية محافظة جداً بدرجة بائسة- كان هناك سلاح وقتال، ولكن في العمق ظلت الثورة محافظة- وأنا سعيت إلى ثورة شاملة في كل شيء - في الكتابة، في العلاقات، في الجنس.. في كل شيء- أردت أن تكون الثورة الفلسطينية نموذجاً لثورات قادمة في العالم العربي- ولهذا أصدرت الرصيف، المجلة التي حملت عنوان "رصيف 82" مع مجموعة من الشعراء المتمردين العرب- صديقي الشهيد علي فودة وشعراء عراقيين وبعض المناصرين العرب- أردت أن أقوم بثورة ثقافية شاملة داخل الثورة، عن طريق الرصيف، وأيضاً عما كنت أنشره من قصص وأشعار مختلفة في جريدة النهار، التي كانت لحسن الحظ على الخط تماماً عن طريق أستاذي وصديقي الشاعر اللبناني الإشكالي الكبير شوقي أبي شقرا، الذي كان متعاطفاً مع نصوص الرصيف، حتى الهاذي وغير المعقول منها، مثل:

تذكرتك فهرشت رأسي

فمتى تهرش رجلك لتذكرني؟

نصوص هاذية، ساخرة، هازئة وركيكة أيضاً- ولكن صديقنا شوقي كان ينشرها كما هي- وأعترف أننا كنا نهدف إلى التشويش على الأنساق الإبداعية السائدة، بما في ذلك شعر محمود درويش، الذي أدرك خطورة ما يفعل، فغضب مني وطلب أن أتوقف عن كتابة شعر كهذا، ولكنني قلت له بأن لديّ موالاً أريد أن أقوله- ولست بصدد منافسة أي أحد..

لم أكن أريد أن أغضب شاعرنا الجميل، الذي كنت أحد كبار مروّجي قصائده، التي كنت أقرأها أولاً بأول، فور صدورها من إذاعة المنظمة- أقرأها بصوتي المشهور له كإذاعي قديم- كنا قريبين جداً في تلك المرحلة 1972-1976 في بيروت، لكن الوضع اختلف عندما قررت أن أكتب شعراً.

وعودة إلى صديقي أحمد دحبور الذي عرفته قبل أربعين عاماً.. فقد ظل صديقاً وفياً ورفيق درب ونضال وإبداع، رغم أننا نختلف بحدة أحياناً. وأحمد دحبور هو أحد شهودي القلائل، الذي عرفوا أعماقي وقواي الأخرى، كان يدرك أن لدي قوى خفية - وعرف أنني أوظفها من أجل إخراج الوضع كلما وصل إلى مأزق.. كنت أقوم بمبادرات غير مألوفة، وتكتيكات غير مفهومة حتى بالنسبة لي، إذ أن عقلي الإبداعي الباطن كان هو الذي يعمل- ولم أدرك الكثير- من مغزى تلك المبادرات الغريبة (إصدار مجلة تحمل عنوان رصيف 81، كان صرعة) فقد كانت التسميات الثورية السائدة: جبهة التحرير، جبهة النضال، حركة التحرير.. الخ.

أما أنا فاستخدمت لغة أخرى، ودخلت إلى آفاق، أظن أنها كانت أبعد مما كان سائداً. وأذكر أن أحمد دحبور نشر قصيدة في جريدة "السفير" اللبنانية بعنوان "رسمي أبو علي" لا أزال أذكر منها:

عرفنا بعد عام النفي واللُّقيا
لماذا يدعّي الكهل شباباً وجنونين:
فيعطينا جنوناً نافعاً في الضيق إذ لا بدّ من مخرج..
ويستبقي جنوناً، جمرةً في المخّ حتى يحمل الدنيا!

وقد ثارت عاصفة في وجه دحبور الذي اعتبر كثيرون من الدهاقنة والمتنافسين أنه باح بما لا يجب أن يبوح به.. ولا أدري لماذا كانوا منزعجين، فقد كنت أتكفل بإخراجهم من المأزق طول الوقت، فهل كنت مخطئاً؟

لغتي فتاة بريئة لكنها تجرح أحياناً

• يصف الناقد التونسي محمد بن رجب عالمك بأنه «هذا الهدوء الصاخب»، فما معنى الهدوء الصاخب؟

الهدوء يتمثل في أدائي الهادىء عندما أكتب، فأنا أكتب بعفوية وبساطة دون أن أخذ أي "بوز" - وأيضاً استخدم لغة بسيطة أسعى إلى أن تؤدي المعنى الذي أريده وليس أكثر من ذلك، فأنا لا أحب التلاعب باللغة أو "شخلعة" اللغة وإغراقها بالإكسسوارات والمحسنات اللفظية.. لا أقوم بشيء من ذلك، فلغتي لا تزال فتاة بريئة طيبة، لكنها قد تجرح أحياناً إذا ما تعرضت للاستفزاز، صديقي القاص يوسف ضمرة وصف لغتي بأنها «عارية» أي عارية من محاولات التجويد وإضافة ألوان البديع والبلاغة.

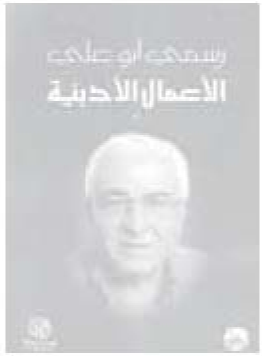
أما الصاخب فهو المضمون - المضمون يكون صاخباً ومتفجّراً أحياناً، وسأضرب مثالاً على ذلك:

في قصتي المعروفة "قط مقصوص الشاربين اسمه ريّس" وهي أول قصة لي وقد نشرتها أول مرة في مجلة الآداب عام 1977 أقول في بدايات القصة متحدثاً عن علاقتي بصحفية سويسرية يهودية، جاءت من سويسرا لتغطي أحداث الحروب الأهلية وغيرها في بيروت، في ذلك الوقت: أقول "التقيت بها في أحد مكاتب الثورة ولمّا لم يكن ما أفعله، فقد قررت أن أقيم علاقة معها..".

هذا هو المضمون المتفجر المستفز- إذ من كان يجرؤ على التقليل من شأن الثورة بهذا الشكل!

وأظن أن هذا هو ما يقصده محمد بن رجب- هنا وفي ثنايا

الكتاب عموماً. فهو أكثر الأمور خطورة وإثارة للجدل، لكن بأبسط لغة، وأكثرها تواضعاً، هذه هي قاعدتي في الكتابة.



صوتي أهم من قلمي

• أنت تكتب القصة، الشعر، الرواية، المقالة، النقد وأحياناً تكتب مسرحية، أين تجد نفسك؟ وأيّ من هذه الأنواع الأدبية أقرب إلى نفسك؟

جوابي الصريح والمباشر هو –القصة– فأنا أعتبر أنني قاص أولاً– ومذيع قبل أن أكون قاصاً إذ اعتبر أن موهبتي الحقيقية تتمثل في صوتي أكثر من قلمي– ولقد بلغت السبعين الآن، ولكن صوتي ازداد نضجاً ومرونة، ولا زلت أقدم برامج ثقافية من إذاعة عمان حتى الآن.

صوتي أهم من قلمي– هذا ما أصرِّح به الآن، وكان قد غاب هذا الأمر عني منذ 47 عاماً – أي منذ انطلق صوتي من إذاعة الأردن عام 1963 – وصولاً إلى بيروت وسبعة وعشرين عاماً أو أكثر، ثم العودة ثانية إلى نقطة البدء– إذاعة عمان: مدرستي الأولى– ومنُفستي الأولى أيضاً. وأنا فخور بذلك حقاً.

وأرفض البناء الهرمي للتنظيمات السائدة..

• تكتب المقالة الساخرة في الصحف، ما رأيك في الكتابة الساخرة في الأردن؟

أتابع ما يكتبه أصدقائي من الكتاب الساخرين يوسف غيشان وأحمد حسن الزعبي وكامل نصيرات، ويمكن إضافة عبدالهادي راجي المجالي، الذي يكون دمه خفيف جداً في بعض مقالاته، كما يمكن إضافة طلعت شناعة أيضاً، إذ لا يخلو قلمه من سخرية..

لكن قبل هؤلاء صديقنا الراحل محمد طمليه، الذي كان نسيجاً وحده، حيث أصبح قادراً على مفاجئتنا بخلطة كتابية جديدة كل يوم.. وقد رأيته آخر مرة في آخر انتخابات لرابطة الكتاب في مقر النقابات، وقد ترشح عن كتلة قومية، وترشحت مع قائمة التجمع الديمقراطي، وسقط كلانا، وكم كنت سعيداً بهذا السقوط، إذ لم يكن أبداً من اهتمامي أن (أبلش) مع مثقفين واجتماعات ولجان ووجع راس..

عموماً لم أكن مؤهلاً قط لأي عمل جماعي بالطرق التقليدية، كنت ولا أزال عازفاً منفرداً آملاً أن عزفي سيجتذب البعض ليسير ورائي أو بجانبي.. إذ أزعم – ولا أخجل من ذلك– أن طريقي هي طريق السلامة. لأنني أحسب لكل خطوة حسابها.. وأرى الآتي من الأحداث قبل أن تقع.

هذا ما خططت له أيضاً من خلال الرصيف خلق فيثار.. وأرفض البناء الهرمي للتنظيمات السائدة. ففي داخلها من دكتاتورية الاستلاب أكثر من القوى التي تزعم هذه الأحزاب الهرمية أنها تقاتل ضدها. وقد عشت عمراً مع هذه التنظيمات وأعرفها حق المعرفة.

أخذني الحديث والاستطراد، وكنت أتحدث عن صديقنا الراحل الساخر والكاتب الكبير محمد طمليه، الذي ودعناه في مقبرة سحاب قبل أشهر.. كان نسيجاً وحده، ولي معه قصة طريفة وطويلة قد أرويها ذات يوم..

أما أصدقائي الساخرين والضاحكين فهم في حال جيد - كما أرى- ولا يزالون قادرين على اضحاكنا، وإلى دفع الدمع في عيوننا أحياناً..

أصدقاء طيبون وجميلون، وصدقوني أنهم أطيب الشباب، وأفضلهم بخلقهم الرفيع ودماميهم نبيلة الأهداف.

انتقاء العناوين المفاجئة حتى الإبهام..

• عناوين كتبت كما مقالاتك وقصائدك غريبة بعض الشيء وغير مألوفة: قط مقصوص الشاربين اسمه ريّس- لا تشبه هذا النهر - ذات مقهى - ينزع المسامير ويترجل ضاحكاً.. هل من فلسفة وراء اختيار هذا النوع من العناوين؟

ليست فلسفة، وإنما رغبة في المغايرة والاختلاف، وإضفاء نكهة الحداثة على ما أكتب - إذ اعتبر انني كاتب حداثي تجريبي باستمرار، ولا منهج ثابتاً لي في الكتابة- فأنا أشبّه نفسي بعمال التراحيل.. كل يوم ورزقه، وقد سبق أن قلت في مناسبة سابقة، بأن أصعب مهنة في التاريخ أن تكون كاتباً عربياً.. والأصعب أن تكون كاتباً حقيقياً..

ولكني، ومن باب الانصاف، أعترف أنني استفدت من الكتاب اللبنانيين خاصة مدرسة جريدة النهار، وخاصة صديقي الشاعر شوقي أبي شقرا.. فهو الأستاذ في انتقاء العناوين الغريبة والمفاجئة حتى الإبهام..

لا أغير عاداتي الكتابية

• ماذا عن طقوس الكتابة لديك؟ وهل تغيرت الآن عنها في بداياتك؟

لم يكن لي طقوس معينة، لكن مع الزمن، اكتسبت بعض العادات الراسخة في الكتابة إذ أنني لا أكتب إلا في ساعات الصباح من 7-12 أحياناً، ولا أستطيع ولا أرغب في الكتابة خارج هذا الموعد.

أكتب على ورق أبيض بحبر سائل أو جاف حسب الموجود، لا زلت أكتب بخط يدي، وأشعر بمتعة وأنا أكتب، ولا زلت أتجنب تعلم الطباعة على الكمبيوتر.. أحس أنني لن أكون الشخص نفسه عندما أغيّر عاداتي الكتابية.

زوجتي قارئتي الأولى ولم استفد من النقاد

• مَنْ القارئ الأول لنصك.. وهل تأخذ برأي النقاد؟

أحياناً، وعندما أكتب مقالاً عائلياً ساخراً، فانني أعطيه لزوجتي الحساسة من صراحتي الزائدة، فهي قارئتي الأولى في هكذا مناسبات.. أما الأكثر تجاوباً مع كتابتي، فهو صديقي الدكتور أحمد ماضي، الذي كثيراً ما يرسل لي رسالة بالخلوي معقباً- هو قارئي الأكثر حدباً، وأنا أشكره على ذلك.

أما وأزعم. وآسف لعدم التواضع- أنني أضفت إضافة نوعية للقصة، هناك قصص - خمس أو ست قصص بطلها صديقي أبو روزا- تحمل أطناناً من الضحك الخالص غير الأيدلوجي!

لم يشر أحد إلى تلك القصص.. احدى هذه القصص وعنوانها "النهاية المحتملة لدون جوان آخر"- هي قصة إرهابية شديدة الاضحاك- حيث يتخفى الإرهاب وراء قناع المهرج الضاحك.. هذا لون جديد من القصة لم يشر إليها النقاد.

ولدي ما أقول عن الشعر أيضاً- ولهذا، وبسبب إحساسي بأن النقاد لم يتحدثوا عن الاضافات النوعية في الكتاب، فإنني بدأت أفكر بكتابة مقال طويل بعنوان "الأعمال الأدبية لرسمي ابو علي- بقلم رسمي ابو علي.

حيث سأحاول أن أتحول إلى ناقد لنقد أعمالي، وأعد أنني سأكون منصفاً ما أمكنني ذلك.

أمر غير مألوف، وقد لا يكون مستساغاً، ولكن لماذا؟ أنا

أتحدث عن أعمال كتبت قبل ثلاثين سنة، نما فيها الناقد نفسه مبدعاً عندما كان شاباً.. يجوز هذا - في رأيي- وليس على الكاتب أن يتحرج إذا لم ينصفه النقاد، مسموح للكاتب أن يدافع عن (شقا) عمره.

ولا زلت اقرأ الكتب كما فعلت طيلة حياتي

• في زمن بداية أفول الكتاب الورقي- كيف علاقتك بالكتاب الآن. وماذا تقرأ؟

لم تتغير علاقتي بالكتاب اطلاقاً- كأن ما حدث في العالم بهذا الشأن لا يعنيني، كما أنني لا أجيد استخدام النت- لست فخوراً بذلك- ولكن أحس أنه لن يضيف الكثير إلي في الوقت الحاضر. إذن لا زلت كاتباً (دقة قديمة) أكتب بيدي واستمتع برؤية خطي- ولا زلت أقرأ الكتب، كما فعلت طيلة حياتي.

أقرأ الآن بالإضافة إلى عدد من الصحف اليومية في أكثر من كتاب، وهذه هي عاداتي، أن أقرأ في أربعة كتب. أقرأ شيئاً من أحدها كل يوم.

لدي كتاب سعاد العامري الممتع "أنا وحماتي وشارون بترجمته العربية" أقرأ أيضاً في كتاب لنصر حامد أبو زيد بعنوان "هكذا تكلم ابن عربي"، وكتابان عمليان عن الباراسايكولوجي- ومثلث برمودا- وقد أكملت كتاباً لكولن ولسن بعنوان "راسبوتين" رجل الدين الروسي الأسطوري.

لا بد أن (أنزل) إلى وسط البلد يومياً

• صف لنا يوم في حياة رسمي أبو علي الكاتب والإنسان؟

ليس هذا سؤالاً بسيطاً - كما يبدو- اذ أن زمن الكاتب أو الفنان مختلف عن زمن الآخرين- فقد تحدث أمور بسيطة للكاتب يحولها فيما بعد إلى عمل روائي كبير، مثل رواية "يوليسيز" لجيمس جوين، التي تدور أحداثها في دبلن خلال أربعة وعشرين ساعة.. وقد لا تستوقف الأحداث التي وقعت لبطل يوليسيز بلوم عادية لإنسان عادي- ولكن بالنسبة للفنان، فهو قد يرى عالماً كاملاً في زهرة بسيطة.. الفنان لا يعيش حياته بالجملة- ولكن لحظة لحظة- يراقب ويسجل ويلاحظ ويختزن..

مع ذلك، وإذا أردت أن أتحدث ببساطة أكثر أقول بأن لي برنامجاً يومياً لم يتغير منذ عشرين سنة على الأقل- انهض صباحاً باكراً حيث استمع إلى أكثر من نشرة أخبار من الراديو، فما أدخن وأشرب الشاي، كوبا بعد كوب.. إذ أنني لا أشرب القهوة في الصباح الباكر- أحياناً أكتب أو أستمع إلى أشرطة غنائية أو إلى بعض الموسيقى الكلاسيكية، التي أكاد أمتلك منها مكتبة شبه كاملة لجميع الموسيقيين الكبار، خاصة الألمان منهم كـ بتهوفن وباخ وخامبز، إضافة إلى موزارت وتشايكوفسكي، كما أنني كثيراً ما أعود إلى مواويل أحمد عدوية، وهي مواويل جميلة جداً وأصيلة، تعكس جوانب عميقة وجميلة من الروح الشعبية المصرية في الحارة المصرية.

وهكذا أظل صامداً في منزلي في مرج الحمام حتى الخامسة مساء، حيث لا بد أن (أنزل) إلى وسط البلد ابتداء من سقف السيل، فشارع طلال، وصولاً إلى ساحة الجامع الحسيني، وصولاً إلى ساحة فيصل، حيث اشتري بعض الجرائد والكتب من كشك صديقي حسن أبو علي، وقد أذهب إلى مطعم هاشم، إذا كنت جائعاً، وأنهي ليلتي في وسط البلد في مقهى كوكب الشرق، حيث ألعب الورق مع بعض الزملاء- وفي الليل أشاهد التلفزيون- أخبار وأفلام- وأتهيأ للنوم حوالي الثالثة صباحاً، حيث لا بد لي من أخذ حبة منوّم هي القراءة.. أقرأ بعض الوقت إلى أن يغلبني النعاس فأنام.

الولد الذي يروي قصة الرجل البالغ الذي أصبحته

• ماذا عن حضور المكان الفلسطيني في روايتك «الطريق إلى بيت لحم»؟

كتبت هذه الرواية، ونشرتها على حلقات في جريدة "النهار" اللبنانية بعد خروجنا من بيروت، بعد حملة شارون العسكرية ضد المنظمة وضد لبنان في عام 1982.

كنت قد خرجت من بيروت مع زوجتي إلى دمشق، ومن دمشق كنت أرسل المواد إلى الجريدة.. وكتبت الرواية كنوع من فعل صمود وتجلّد، في تلك المرحلة التي تمزقنا فيها بعد خروجنا الإجباري من بيروت- إذ أحسست كأنني معلق في الفراغ وأن "دفشة" صغيرة قد تلقيني في الهاوية، وقد وجدت نفسي أعود بذاكرتي إلى المالحة، كأنني استعين بجذوري وبروح الأجداد لتبقيني في تلك المحنة.. كما أن عنوان الرواية حمل نبوءة بكرة، خلاصتها أنني في طريق إلى بيت لحم مرة أخرى- وكنت أقول لمن يسألني: أنا الآن في دمشق 1983، ومن هنا سأذهب إلى عمان، ومن هناك إلى بيت لحم- كنت أقول هذا بعفوية شديدة الأمر الذي كان يثير دهشة من يسألني- إذ أنه كان يسأل: ولكن كيف، وما هي القوة التي ستوصلك إلى هناك؟ كنت أجيب بأنني لا أعرف- ولكن يكفي أنني نويت.. والباقي في تفاصيل -وفعلاً اشتعلت الانتفاضة الأولى عام 1987 وكانت الرافعة التي أعادتني إلى بيت لحم زائراً لمدة أيام، حيث عاينت أطلالها في تلك البلدة- المدينة، التي هي بلدتي الأولى.

هذه هي الروح والأهداف التي كتبت الرواية تحت تأثيرها- وقد استحضرت المالحة في الرواية، كأنني كنت أريد أن أثبت ذكراها على الورق- كانت الرواية فعل حنين إلى المكان والناس أيضاً، وأظن أنني قدمت شهادتي بشكل متواضع، بسيط دون تنظير؛ لأنني تركت الولد الذي شهد الأحداث يروي القصة، دون تدخل من الرجل البالغ الذي أصبحته.

عرفت أول عيد حقيقي لي في القدس

• حدّثنا عن ذكرياتك في القدس ذات طفولة أخذتك إلى شوارع القدس العتيقة ومشاهدة معالمها؟

كنا نسميها المدينة "بتسكين الميم وكسر الدال" ولم يكن أهل قريتي المالحة القريبة من القدس يقولون القدس عادة.

ولا أزال أذكر أول زيارة لي للقدس، ولعل ذلك كان في عام 1945 أي قبل ثلاث سنوات من عام النكبة – عام التطهير العرقي- حيث تمّ إرهابنا بعد مذبحة دير ياسين في 1948/4/8- وكانت دير ياسين قريبة من قريتنا- بضعة كيلو مترات. وأذكر أننا نزحنا خائفين من القرية بعد شهر ولجأنا إلى دير في ضواحي بيت جالا..

إذن، تمت زيارتي الأولى للقدس في يوم قائظ، وكان يوم عيد – وأظن أننا عبرنا باب العامود وصولاً إلى ساحة العيد تلك، وكانت ساحة واسعة تعج بالناس وبالطبقات الشعبية من أهل القدس، ومن الفلاحين وأسرهم، الذين جاءوا للصلاة في المسجد الأقصى- ولعل ذلك العيد، حيث عدد كبير من مراجيح الأطفال الخشبية، التي اعتليتها لأول مرة- كان أول عيد حقيقي بالنسبة لي- هكذا عرفت أول عيد حقيقي لي في القدس.

في المرة الثانية أخذني والدي إلى سينما ركن في القدس، حيث شاهدنا فيلم «الوردة البيضاء» لعبد الوهاب- وقد كنت مسحوراً بالسينما التي أراها لأول مرة، وكان ذلك في عام 1947، كما أذكر أننا قمنا بزيارة لابن عمي الكبير، وكان موظفاً في شركة مقدادي للأدوات الزراعية في شارع يافا في القدس..

ولا أزال أذكر ذلك الشارع الذي بدا مهيباً نظيفاً تحيط به البنايات وتعبره السيارات.. بدا لي أجمل من أي شارع حتى في العديد من المدن الأوروبية، التي شاهدتها فيها بعد.

مقاطع من سيرة أبو علي

• يكشف الكاتب رسمي أبو علي سيرته الذاتية من خلال السنوات، مواليد المالحة/ القدس1937 ، النزوح من القرية

عام 48 إلى مناطق مختلفة، وأخيراً الاستقرار في بيت لحم لمدة أربع سنوات التحقت خلالها بكلية بيت لحم بعد فقدان سنة دراسية بسبب ظروف اللجوء .

• عام 1952 انتقل إلى عمان، حيث التحقت بكلية الحسين، وحصلت على شهادة الدراسة الثانوية عام 1956.

• عام 1957 أول سنة لنظام التوجيهي في الكلية العلمية الإسلامية .

• عام 1958 وظائف متفرقة إلى حين الانضمام إلى الإذاعة الأردنية عام 1963.

• عام 1966 الرحيل إلى القاهرة للعمل في إذاعة منظمة التحرير – وخلالها سجلت في المعهد العالمي للفنون المسرحية، حيث حصلت على البكالوريوس – نقد وأدب مسرحي عام 1971.

• عام 1970 العودة إلى عمان، وأحداث أيلول الأسود .

• عام 1971 العودة إلى الإذاعة في القاهرة لمدة قصيرة، ثم أغلقت الإذاعة بعدها.

• عام 1971 الوصول إلى بيروت، والعمل في الدائرة الثقافية للمنظمة، بالإضافة إلى العمل في الإذاعة الخاصة ببيروت .

• عام 1973 الانفصال عن زوجتي الأولى .

• عام 1977 نشر أول قصصي " قط مقصوص الشاربين اسمه ريس" في مجلة الآداب وجريدة النهار .

• عام 1978 نشر أول قصيدة لي في جريدة النهار .

• عام 1979 إصدار بيان ثقافي – سياسي لنقد المؤسسة الفلسطينية، وقد حمل هذا البيان اسم "المانيفستو الجنائزي" رقم صفر – وقد وقعته مع صديقي اليساري التونسي الكاتب الصافي سعيد - وكان هذا البيان مقدمة لظهور مجلة "رصيف81 «في عام 1981 .

• عام 1981 صدر العدد الأول من رصيف 81، مع الزميل الراحل الشهيد علي فوده والخلاف معه حول رفض أخذ أية مساعدة من القيادة لضمان الاستقلالية .

• عام 1982 غزوة شارون والصمود الكبير في بيروت، الذي استمر ثلاثة أشهر، ثم خرجنا بعدها مرغمين.

• عام 1982 –1987 الانتقال إلى دمشق بانتظار العودة إلى عمان .

• عام 1983 نشر حلقات روايتي الأولى "الطريق إلى بيت لحم" على حلقات في جريدة "النهار" البيروتية .

• عام 1984 صدرت مجموعتي الشعرية الأولى بعنوان "لا تشبه هذا النهر" في دمشق .

• عام 1987 العودة إلى عمان .

• عام 1998 صدر كتابي "تلك الشجرة الجليلة، ذلك الانحدار السحيق" – أوراق من عمان الخمسينات، وكانت مذكرات مرحلة الصبا والدراسة في عمان .

• عام 1999 صدرت مجموعتي الشعرية الثانية "ذات مقهى" بدعم من رابطة الكتاب الأردنيين .

• استمرار الكتابة في الصحف والمجلات الثقافية في الأردن .

• عام 2008 صدرت أعمالي الأدبية في كتاب واحد، مجموعتي القصصية ومجموعتي الشعرية، ورواية الطريق إلى بيت لحم، وكتاب عمان الخمسينات .

• متزوج وأقيم حالياً في منطقة مرج الحمام – عمان.

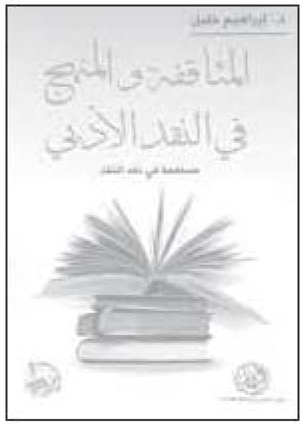
متابعات:

- المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي
- وعي اللغة من منظور النقد الروائي في الأردن
- قراءة في كتاب: دعامة عرش الرب
- أمجد ناصر: من التمرد على سلطة الأب إلى إعادة إحيائه
- الحنين في شعر الشاعر المهجري دياب ربيع
- شعرية المفارقة بالحرب
- "وبعد..؟!" لزياد صلاح: عالم شعري واسع
- قراءة في مسيرة الشاعر خالد فوزي عبده
- غسان كنفاني.. البدايات القصصية
- غسان كنفاني قاصاً..
- قراءة في مجموعة: الأدرد
- قراءة في مجموعة: الموت الأنيق

قراءات

المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي

د. أماني حاتم بسيسو *



شغلت جدليّات الاستقلالية والتبَعيّة، الأصالة والمعاصرة، التأثر والتأثير نقاد الأدب من القديم وإلى يوم الناس هذا، وستبقى موضع سؤال حتى أيام تأتي، وهذه الجدليات يعنيها البحث في كوننا نقرأ أدبنا العربي بعيوننا نحن أم بعيون ثقافة أخرى (سواءٌ أكانت غربية أم شرقية) العبرة أنها غريبةٌ عنْ ثقافتنا الخاصة في الظروف التي أفرزتها، فهل تُجلّي منهجية القراءة خصوصيّة للأمّة؟

ما ينبغي أن ننتبه إليه هو أن ثقافة أيّة أُمّة لا تَقِفُ عند حدود التراث وإن كان تراثها أصيلاً عميقَ النظرة ثاقبها، بل تُضيف إليه –دون أن تُخلَّ به– ما يناسبه ويناسبها من ثقافات الشعوب الأخرى، وهذا يعني أنّ ما يُؤخذ من الثقافات الأخرى ينبغي أن يَمُرَّ بِطَورٍ يسميه د. محمود الربيعي: (التطعيم، التهجين، إعادة التشكيل، توخّي النافع) في سبيل البحث عن المنهج الملائم للحالة الثقافية العربية(1) دون أن نفرض على النصوص الأدبية العربية قراءةً غريبةً عنها تُشوّهها أكثر من أن تُكسِبها قيمة تُقرِّبها إلى القارئ.

ونُقّاد الأدب العربي الأُصَلاء لا ينفون قيمة التأثر بالحضارات الأخرى، بل هم يتبنّونَ هذا الاتجاه ويحضُّون عليه، غير أنهم يُفرِّقون بين التقليد المجرّد عن الإبداع (الذي يُعرف بالتقليد الأعمى)، والإفادة من نقاط الالتقاء بين أبناء الإنسانية عموماً سواءً في الأدب أم في النقد.

وهذا ما يُسميه د. شكري عياد: الاتساع في الثقافة مع الصدق في التعبير، ويرى أنه مبدأ صحيح(2)، ويُؤمن أن رؤيا الفنان –على الرّغم من خضوعها لطابع الحضارة التي تنتمي إليها، إلا أنها تطمح لِتستشرف المُطلق، وتجذب الحضارة، لا حضارة قومه فحسب، بل حضارة البشريّة جمعاء(3)، ولأن النقد الأدبي الجادُّ (إبداعٌ على الإبداع)، فرؤيا الناقد ينبغي أن تُضاهي رؤيا الفنان لِتَصِلَ إلى مدىً أرحب.

وما يراه د.شكري شرطاً في الإبداع هو ألا يكون المبدع مقلِّداً ولا مُسوخاً، بل مُشبَعاً بثقافته قادراً على التمييز والاستقلال بالرأي(4)، ليكون فيما يقتبسه من الحضارات الأخرى مُعبِّراً عن وجودنا الحقيقي لا عن (وجوهنا المستعارة)(5)، وأن يخرج بجهده عن حدود تطبيق النظريات الجاهزة التي يمليها على النصّ إملاءً سواءٌ وافقته أم لا(7).

وفي هذا السياق يُصدِّر للدكتور إبراهيم خليل – أستاذ النقد الأدبي بالجامعة الأردنية الذي عُرِفَ بإسهاماته المتنوعة

---

* باحثة من الأردن.

في مجال (نقد النقد) – كتابه الجديد الموسوم بـ (المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي)عن دار مجدلاوي للنشر والتوزيع/ عمّان، وهو كتابٌ يَصدر فيه المؤلف عن وعي بمدى تأثر النقد العربي بالنقد الغربي، غير أنه مؤمن بأن جهد الناقد العربي لا يتوقف عند الاقتباس وحسب، بل يجاوزه إلى المشاركة في إنتاج النظرية التي تحمل سمات الأدب العربي الخاصة حين تُطبّق عليه، يُعلّق د. إبراهيم في خاتمة كتابه بقوله: "لم يقتصر عز الدين إسماعيل على الاقتباس بل اجتهد برأيه ممّا طبع طريقته في استقبال المنهج النقدي بطابع خاص (6) فالناقد العربي الجاد لا يكتفي بنقل النظرية دونَ أن يراعي سنن النقل والاقتباس في الخروج والتعديل، ولذا حمل كتاب د. إبراهيم عنوان (المثاقفة) فالصيغة الصرفية لها (المفاعلة) تحمل معنى التأثر والتأثير أي أنها تضفي إلى النظرية الغربية خصيصة تستمدها من الثقافة العربية ومن شخصية الناقد.

و يُجلّي د. إبراهيم في الفصل الأول من الكتاب أثر النقد الجديد الأنجلو. أمريكي في النقد العربي الحديث، ويرصد نقاط الالتقاء ونقاط التباين، ويَعرض لتجربة إلياس خوري الذي وإن ركّز اهتمامه على مسألة الشكل ـ صلب اهتمام النقد الجديد ومحوره ـ إلا أنه ظلَّ يردد في نقده مصطلحات تنم عن تأثره بالنقد الإيديولوجي، وهو شيء يرفضه النقد الجديد ويأباه .

وقد يكثر اعتماد النقاد على النقد الجديد مثل (إحسان عباس، جبرا إبراهيم جبرا ، عز الدين اسماعيل)، أو يقتصر نقدهم على مراعاة الشكل الفني الى جانب عناصر أخرى لا يقيم لها النقد الجديد كبير اهتمام.

وفي عرضه لجهود النقاد العرب المعاصرين، يرى د. ابراهيم أنه لا غرابة في تأثر د.شكري عياد بالنقد الجديد الذي يردّ الاعتبار للنص الأدبي بعد أن تركه النقاد وانصرفوا إلى الانشغال بحياة المؤلف وظروف البيئة وحوادث التاريخ، ويبين كيف ينتقي شكري عياد ما يأخذ من النقد الجديد ، ويتضح حرصه على المزاوجه بين القديم والحديث، بل إنه يرى أن النقد الجديد يسير على خطى النقد الرومانسي.

ثم ينتقل للحديث عن لويس عوض الذي لم يملك ـ على الرغم من انبهاره بالنقاد الجدد ـ إلا أن يتخلى عن بعض آرائهم، لا سيما أنه من أتباع المدرسة الاشتراكية التي ترى في الأدب ضرورة تعبر عن حاجات المجتمع، ويخلص المؤلف من متابعة تأثير النقد الجديد في النقد الأدبي العربي الحديث أنه في الشام أوضح منه في مصر وأن تأثيره تجلى في النقد التطبيقي للشعر أكثر منه في الرواية والقصة القصيرة .

ثم يخصص الفصل الثاني من الكتاب للنظر في مجلة شعر اللبنانية (1957 – 1968م) التي لم تقتصر على الشعر بل جاوزته إلى نقد الشعر وتجديده، وتأثر نقادها بالنقد الجديد الامريكي أيّما تأثر، وأفرزت كتاباتهم النقدية مصطلحات عدة، ذات دلالة على تجربة الشاعر الحديث.

ويتتبع المؤلف في الفصل الثالث أثر النقد الإيديولوجي في النقد العربي، ويركز على أحد الامثلة الساطعة على رسوخ العلاقة بين الإيديولوجيا والأدب : حسين مروّه، ويعرض كتابه: (دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي)، الذي زاوج فيه بين النظرية والتطبيق وصدَر فيه عن رؤية ماركسية تُركّز على موقف الكاتب من الواقع كونه صاحب قضية في تغيير مفاهيم الحياة والمجتمع، سواء أكان اتجاهه رومانسياً أم طبيعيّاً أم نفسياً أم حداثوياً، فمهمة الأدب أن يُلقي الضوء على ما يلحق ببعض شرائح المجتمع من ظلم وعسف سواء على أيدي المستعمرين أو المستغلّين المحلّيين، ومهمّة الناقد أن يُقيم جسراً من الفهم والتذوّق بين الأثر الأدبي والقارىء.

ويرصد المؤلف –إثر ذلك– تأثرَ النقد العربي بالنقد الجديد مُتمثلاً في تجربة الناقد عز الدين إسماعيل، ويعرض للقائه مع مفاهيمهم النقدية على سبيل المثال لا الحصر، ثم يُشير المؤلف إلى أن تأثره بهم لم يلبث أن تَبَدَّد إثرَ شيوع نزعة التحرُّر الثوري في الأدب العربي بعد النكسة، فتوَجّه إلى ضَرْب آخر من الاستجابة التي تجمع الشعر إلى الإيديولوجيا، وهو لا

يفتأ يُكرِّر تعبير التبشير بقيام المجتمع الاشتراكي، مِمّا يُثبت تَحَيُّزه الإيديولوجي على حساب شعرية القصيدة.

ويقف د. إبراهيم في الفصل الرابع على أثر التحليل النفسي للأدب في الخطاب النقدي العربي، ويرى أن التفسير النفسي قديم قدم الأدب ذاته، لما للأدب من علاقة متينة بالنفس الإنسانية، لكنها كانت ملاحظات عابرة ، لا تخضع لمنهج علمي مستمد من حقل الدراسات النفسية، حتى جاء فرويد فوضع علم النفس في خدمة التحليل الأدبي، ويعرض المؤلف جهود مؤيدي فرويد ومعارضيه ويخلص لما اعترف به فرويد نفسه من أن القراءة النفسية للأدب تخلو من تقويم النصوص ولا يمكن أن تقول شيئاً عن الموهبة الفنية، كما أن الكشف عن الوسائل التي يستعملها الفنان في عمله ليس من اختصاص التحليل النفسي .

والفرويدية - رغم المآخذ عليها - سرعان ما شقت طريقها نحو النقد العربي جرياً على عادة هذا النقد في حقبة النهوض الأدبي من التهالك على المناهج الغربية .

وعلى الرغم من أن العقاد والنويهي لم يعلنا تبنيهما للمنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده فقد أفادا منه إفادة غير مباشرة، وفي الوقت الذي أبديا فيه تحفظاً شديداً إزاء الكثير من آراء فرويد، لم يتنكبا الطريق التي سلكها علم النفس التحليلي في كتابة سيرة الأديب وتحليل شخصيته، ويرى د. إبراهيم أن تأثر عز الدين اسماعيل بفرويد وإن بلغ حد الاقتباس والمحاكاة أحياناً، فهو لم يقتصر على ذلك، إذ له اجتهاده الخاص الذي يطبع طريقته في استقبال المنهج النقدي بطابعٍ خاص .

وقام الفصل الخامس على رصد اثر مناهج النظر الغربي في النقد الروائي العربي الذي توزع بين تيارٍ يهتم بنظرية الرواية وتيار آخر يهتم بالتناول التطبيقي، ويعرض الكتاب لنماذج من تجربة النقاد العرب مثل (سيزا قاسم، يُمنى العيد، عبد الملك مرتاض، محمد عزام، ... وغيرهم) ويخلص المؤلف إلى أن " معظم المحاولات النقدية لا تتجاوز، في احسن الاحوال: الاقتباس، والترجمة المباشرة من المصادر والمراجع الغربية أو غير الغربية، وتطبيق بعض ما فيها من معايير نقدية على الرواية العربية تطبيقاً آلياً في أكثر الأحيان، وجدليا في أحيان أخرى. وقلّ أن نجد من بين النقاد من ينطلق من النصوص أصلاً بغية الكشف عما فيها من أساليب سردية، ووسائط تعبير، وتخييل، يختص الكاتب العربي ويختلف بها عن غيره من كتاب الرواية" (8).

وبعد، فجهدُ الدكتور إبراهيم خليل في كتابه هذا متميز، وغايته أن يَقِفَ القارئُ العربي على جهدِ النقد العربي المعاصر وقفة البصيرِ ليُدركَ ثباتَ خطواته أو تلجلجَها، وما يطمح إليه ألا يكون جهد الناقد العربي الاحتذاء وحسب، دون علم ودون قدرة على الابتكار أو مجرّد الاختيار، الاختيار الذيّ دافعه الأساسي: حبُّ المعرفة والوصول إلى الحقيقة، باتباع المنهج العلمي القائم على التفكير الموضوعي المستقل غير المنحاز، مُردِّداً في وعي الناشيء العربي الآية الكريمة: "ولا تَقفُ ما ليس لك به علم إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولا" (9).

الهوامش:

1- ينظر: محمود الربيعي، في حدود الأدب، ص35.

2- ينظر: شكري عياد، الرؤيا المقيدة (دراسات في التفسير الحضاري للأدب)، ص4.

3- ينظر: الرؤيا المقيدة، ص28.

4- ينظر: الرؤيا المقيدة، ص26.

5- ينظر: شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص146.

6- ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، 175.

7- إبرهيم خليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ص 186.

8- إبراهيم خليل، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، ص 211.

9- الإسراء 36.

وعي اللغة من منظور النقد الروائي في الأردن
قراءة في كتاب «اللغة والرواية» لبلال كمال رشيد

د.نضال الشمالي

يعالج كتاب "اللغة والرواية: نماذج مختارة من الرواية الأردنية" لمؤلفه الدكتور بلال كمال رشيد، الصادر عن دار فضاءات للنشر والتوزيع – عمّان 2011 موضوع اللغة في جنس الرواية عامة وجنس الرواية في الأردن خاصة. والمؤلف في مثل هذا الطرح يحاول سبر معضلتين تتناوبان على نقد الرواية عامة.

الأولى كما وقف عندها أستاذ النقد الحديث الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه "النقد الأدبي الحديث" قائلا: " أخطر ما يتعرض له مفهوم النقد الحديث عندنا هو الفصل بين النقد – بوصفه علماً من العلوم الإنسانية له نظرياته وأسسه – وبين النقد من حيث التطبيق"، والقصد من قوله أنّ التنظير النقدي في المشهد المعاصر لا يتوحد مع النتاج الأدبي بوصفه عملاً فردياً، والحقيقة أنّ أي تنظير نقدي لا يوجد ولا يتجرد من الأعمال الأدبيّة في مجموعها وملابساتها مؤكداً أنّ أي عمل نقدي متكامل هو" نتيجة لعمليات عقلية تركيبيّة مبدؤها النظر الدقيق والتأمل العميق للنتاج الأدبي، وثمرتها التقويم لهذه الأعمال في ضوء أجناسها الأدبيّة وتطورها العالمي"، فلا تعارض بين النقد نظراً وعملاً، أما أن يتغلب المنجز التنظيري على المنجز التطبيقي فهذا هو الإشكال بحدّ ذاته. إلا أنّ كتابنا موضوع النقاش وازن وسدّد وقارب في محاولة لرفد مكتبة النقد بالمزيد من المقاربات التطبيقية المرتهنة أساساً لتأسيس نظري قبلي.

أما المعضلة الثانية التي حاولت الدراسة تجاوزها فهي البحث في موضوع اللغة الروائية، وهو بحث قصّرت كثير من المحاولات النقدية عن تغطيته لصالح عناصر الرواية الأخرى وعلى الأخص في مشهد نقد الرواية في الأردن. لكن الدراسات التي تخصّ هذه الجزئية حتى على الصعيد العربي تبقى محدودة، وبعضها يكاد لا يفرد أكثر من مبحث أو فصل لمناقشتها، ومن أمثلة هذه المحاولات كتاب نبيلة إبراهيم " نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة"، وكتاب صلاح فضل "أساليب السرد في الرواية العربية" وكتاب شعيب حليفي " هوية العلامات في العتبات والتأويل". من هنا فإن كتاب بلال كمال رشيد يحاول رصد تحولات اللغة الروائية في نماذج من الرواية في الأردن في العقد الأخير من القرن الماضي، والتخصيص هنا يعدّ مغامرة في حدّ ذاته على صعيد الموضوع مرة وعلى صعيد عينة البحث مرة أخرى.

لكن طرق المجال على هذا النحو بحدّ ذاته يمنح الأمر اختصاصا ويفتح المجال أمام المساهمات المحرّكة للموضوع في ظل توازن يفرضه الكاتب بين النقد تنظيراً وتطبيقاً، وفي ظل طرح الجديد والصعب وخوض غماره في موضوع اللغة الروائية في وقت تزدهر فيه دراسات النقد الألسني.

ومما يعمّق أهميّة هذا الموضوع تلك التحولات التي تشهدها اللغة الروائية عبر فترات نشأتها ونضجها وتطورها، فعلى الرغم من محدودية عمر الرواية العربية مقارنة بالغربية إلا

أستاذ الأدب العربي في جامعة البلقاء التطبيقية.



أننا يمكننا القول إن لغة الرواية مرّت بثلاث مراحل مهمة: ففي لغة فترة التأسيس مارست الرواية العربية لغة حصيفة وملتزمة وذات سبك عالٍ جعلتها أقرب إلى لغة التراث وألصق بأصالتها ورونقها على يد جيل من من الحكائين والقاصين أمثال جرجي زيدان، والمويلحي، والمنفلوطي، والعقاد، والمازني، وحافظ إبراهيم في "ليالي سطيح".

أما في المرحلة الثانية مرحلة النضج فقد تلبست الرواية الجديدة لغة ذات مستوى جديد تناسب حالة الرواج التي شهدتها الرواية العربية على يد نجيب محفوظ، وبإسهامات جوهرية من رائد المسرح العربي توفيق الحكيم، فبرزت لغة الرواية بسيطة واضحة ذات قاموس مألوف وبناء تركيبي مبسّط يحاكي أبنية العامية وأنماطها ويستفيد منها، مع مراعاة كاملة لقواعد العربية إلا في خانة الحوار، فجاءت لغة الرواية أقرب إلى اللغة المتداولة وكأنها لغة ثالثة وسطى بين الفصحى والعامية . وقد أثبتت هذه اللغة جدارتها في حينها فنفذت إلى القارئ وتصدّت لمشاكله وترجمت طموحاته واستشرفت مستقبله بلغة تصويرية موحية ومعبّرة. إلا أن ذوق الجمهور لا يمكن ضبطه طيلة الوقت على نمط لغوي محدّد ففي العقدين الأخيرين للرواية العربية كان لا بد من الحديث عن تمرد واضح على لغة المرحلة الثانية بالانصراف إلى لغة أدبية ذات تقنيات شعرية متعددة الرؤى والمعاني فيها من الغموض ما فيها تخترق المناجاة والمونولوجات حتى تسيّدت هذه اللغة عناصر الرواية وتفوقت على بريق الأحداث والشخصيات ولم يعد التشويق وقودها بل الشعرية ودلالاتها المتوالدة فخرجت من سيطرة التشويق إلى كينونة الإحساس باللغة.

من هنا، فإن البحث في موضوع اللغة الروائية يكتسب أهمية قصوى لما طرأ من تبدلات في استراتيجة اللغة الروائية، وإن إفراد دراسة خاصة لمناقشة موضوع اللغة وتخصيصه في نماذج من روايات في الأردن يعدّ تجربة مطلوبة ومغامرة محسوبة في الوقت نفسه، وقد عبّر عن أهمية ذلك أستاذ النقد الروائي الدكتور شكري عزيز الماضي في معرض تعقيبه على هذه الدراسة قائلا: " هذا بحث جادّ ورصين ومهم، إذ يتناول ظاهرة جديدة هي النسيج اللغوي في الرواية الأردنية في العقد الأخير من القرن العشرين وهو موضوع صعب وشائك لا لجدته حسب، بل لأنه موضوع يمكن أن يُعالج من زوايا متعددة ومنطلقات متباينة متعارضة"، مضيفا أن "المفردات اللغوية ليست رموزاً مجردة أو علامات محايدة، إذ لها تاريخها وإشعاعاتها وظلالها... وأهم من هذا فإنه يراعي المستويات اللغوية المتعددة في النص الروائي".

وللتغلب على مفهوم النسيج اللغوي في الرواية عكف المؤلف على تقسيم عمله إلى أربعة فصول جاء الأول بعنوان "منطلقات وعلامات لغوية" تأسيساً نظريا وتأصيلا لموضوعات من قبيل الإنسان واللغة، اللغة اختيار، اللغة القصصية والروائية في نظر الروائيين، اللغة الروائية في نظر النقاد. أما الفصل الثاني فخصّصه للحديث عن "العتبات اللغوية" من عناوين روائية ولغتها والإهداءات والتقديمات والحواشي والاستهلالات، فيما عالج الفصل الثالث "التشكيل

اللغوي" من خلال التوقف عند لغة الأسماء وتعليلاتها والمفاتيح اللغوية وظاهرة العدول وتوالد الألفاظ والاستبدال الصوتي والقوالب اللفظية والأخطاء اللغوية، إضافة إلى رصد لقاموس مؤنس الرزاز اللغوي. أما الفصل الرابع والأخير فكان بعنوان "النسيج اللغوي: سرداً وحواراً ووصفاً" وقد التفت المؤلف في هذا الفصل إلى ظواهر لغوية خاصة كتفشي ألفاظ الحرب في الرواية ولغة الجنس وتقنية التناص وتوظيف لغة القرآن الكريم والأمثال ولغة الوصف واللغة الشعرية ولغة الحوار والعاميات.

ولتفعيل ما سبق من تنظير وتأصيل استعان مؤلف الكتاب بثلاث وعشرين رواية لثلاثة عشر روائياً من الأردن كتبوا رواياتهم في العقد الأخير من القرن الماضي، هم: ليلى الأطرش، وهزاع البراري، وجمال أبو حمدان، وسميحة خريس، ومؤنس الرزاز، ورفقة دودين، ورمضان الرواشدة، وعبدالسلام صالح، وسليمان الطراونة، وهاشم غرايبة، وإلياس فركوح، وسامي محريز، وإبراهيم نصرالله. ومما يلاحظ على هذه القائمة اشتمالها أسماء كان وما زال حضورها خجولا في الساحة الروائية المحلية، ومن ثم لا يمكن الركون إلى أعمالهم لرصد سمات اللغة الروائية في الأردن.

ومن الجدير بالذكر أن بلال كمال رشيد لم يهمل إبراز مبررات دراسته هذه، خاصة وأنه يخوض تجربة شائكة تتجاوز بكثير عمله الأول الذي حمل عنوان: " تلازم المرأة والبحر في أدب حنّا مينة الروائي"2005، وفي هذا السياق يقول الكاتب نفسه : "لا يمكن أن يكتب النص الواحد مرتين، وفي المقابل لا يمكن للقارئ أن يقرأ النص مرتين، وهنا يلتقي الكاتب والقارئ على اللغة ويفترقان عليها، فموت المؤلف هو انتهاؤه على لغته، وولادة القارئ هي في لغته وإعماله فيها"، وفي هذا التعبير البلاغي العميق يشير المؤلف إلى أهمية مبدأ التفاعل بين المتلقي والنص هذه الأهمية التي لم تبرز إلا في نظرية التلقي والاستقبال والتي تجعل من القارئ مؤلفا آخر للنص. ثم يضيف مؤلف الكتاب معمقا فكرته: " وقد وجد الكاتب في الرواية مجالاً وفضاءً للبوح وهي الجنس التي ابتلعت كل الأجناس الأدبية – كما وجد القارئ (المتلقي) في الرواية مجالا وفضاءً للتحليق والتأويل. والذي أعطى الأول والثاني ما أعطاهما في هذا الجنس الأدبي دون سواه هو اللغة، فكانت اللغة للكاتب اختياراً واختباراً، يختار مفرداته لتعكس فكره واتجاهه وذوقه، واختباراً في أن تحقق أهدافها في فكر المتلقي ونفسه ووجدانه، في أن تكون له بصمة ويصبح له قاموس. فللفظة تاريخها ورائحتها وسمتها، زماناً ومكاناً، واختباراً في أن يوازن بين اللغة وهي تسير وسيلة وحين تصبح هدفاً، إذ قد يأخذه الإسهاب إلى أن تكون اللغة لغواً وغلواً، فتجنح به إلى متاهات" ص8. والكاتب في ذلك ليشعر بالحساسية البالغة تجاه لغة الرواية في هذه المرحلة الزمنية بالذات أو تتجاوز اللغة الروائية مؤداها التوصيلي إلى مؤداها الجمالي الشعري الذي يثبت الرواية منافساً للشعر حتى في اللغة نفسها.

لقد بذل مؤلف الكتاب جهداً كبيراً في الفصل الأول عندما استعرض أبرز الدراسات النقدية التي اهتمت بالرواية الأردنية عامة أو أحد كتابها خاصة تحت مبحث اللغة الروائية في نظر النقاد محصيا قرابة أربع وثلاثين دراسة في هذا المجال، وإن لم يسعَ إلى تقديم تقييم عام لها مشيراً إلى أنّ هذا العدد يعكس الاهتمام بموضوع الرواية في الأردن عامة ولغتها خاصة. لقد سار بلال كمال في هذا الفصل مساراً صادقا وصعبا كشف عن منهجية استقصائية بارعة عندما تسلسل بدقة في معرض حديثه عن أهمية اللغة عند العرب منذ القدم وحتى عصرنا الحاضر ممثلة بالرواية ونقدها، وقد كشفت دراسته فيما كشفته أن النقاد تأخروا بالاهتمام بموضوع اللغة والنقد الألسني عامة إلى العقود الأخيرة.

أما في موضوع الفصل الثاني " العتبات النصية" فقد تفرّدت هذه الدراسة في تخصيص فصل للحديث عنها

قياسا إلى الدراسات الأخرى التي عالجت جزئيا هذا الموضوع وذكرها المؤلف في فصله الأول، وقد استفادت هذه الدراسة منهجيا من التطور في النقد الألسني الذي تحظى به الدراسات النقدية المتأملة في لغة الرواية الجديدة، والمؤلف في ذلك على سبيل المثال نراه يعرّف العتبات النصية بدقة ويؤصلها في التراث النقدي، فالعتبات لديه تتشكل من خلال العناوين والمطالع والاستهلالات والقفلات والنهايات. أما الهدف من دراستها فيكمن في "إعادة النظر في تقييمها إذ لم تعد متممات هامشية للنص، بل علامات دالة تحدد الدخول إليه او الخروج منه، او الخروج إليه، بل تسعى إلى دراستها بوصفها عتبات وتقنيات لغوية، لا تفصح إلا عن لغة ولا تضمر إلا لغة، تستدعي قولاً أو قائلاً، شاعراً أو ناثراً، تقدم قولاً مأثوراً أو مبدعاً، تحوّر نصاً أو تحاوره: إضافة أو حذفاً تتملك النص وتدخله في نسيجها، حتى يصبح قولها منقولاً، وتبقى وفيّةً لتفصح عن خطابها وتعكس رؤيتها" ص52.

ومن النتائج اللافتة في معرض حديثه عن عتبة العناوين أن عناوين الروايات مدار الدراسة تركزت في معاني الفقد والضياع والغياب والاختفاء من قبيل "حارس المدينة الضائعة" و" حياة رجل فاقد الذاكرة" و " الموت الجميل" و " مقامات المحال".

أما في معرض بحثه في لغة الإهداءات فلم يفسر المؤلف أهمية دراسة هذا النمط من العتبات وهو نمط لا يمكننا إدراجه ضمن حيثيات النص إطلاقا لبعده الشخصي الذي قد لا يمسّ أدبيته بل يتطرق تماما لخصوصياته.

لكن موضوع التقديمات اخذت نصيبا من اهتمام الدراسة مع أن المؤلف لم يولِ اهتماما إلى شكل مهم من التقديمات تتعرّش النص الروائي على هيئة نصوص مقتبسة لشعراء او حكماء او فلاسفة أو نصوص دينية أو ماثورة خارجة شكلا عن حدود النص الروائي ولكنها متعلقة به روحاً ومضموناً حتى أنها أحيانا تشكل منارة معرفيّة يستظل بها النص، كقصيدة مبكاة التهجير للحاج برزخ جرانوقة في مطلع رواية "أبناء القلعة" لزياد قاسم والتي تلخص مأساة تهجير الشركس من وطنهم. أو كما فعل هاشم غرايبة في مستهل رواية "الشهبندر" عندما استعان بمقطع من قصيدة للشاعر اليوناني يانيس ريتسوس (ت.1990) والأمثلة تكثر، ويبدو أن مثل هذه العتبات هي تناص مبكر تكشف الكثير خاصة وأن الكاتب يكتب وهو يتمثل نصا لأناس سبقوه يستحضرهم.

ومن الأسئلة الجدلية التي أثارتها هذه الدراسة في معرض مناقشة لغة الحواشي:" هل النص يحتمل الحواشي؟ ألا تغني لغة السرد عن حاشيته؟ وهل لغة الحاشية هامشيّة فلا دور لها في عملية التلقي؟" ص81، والكاتب في هذا التساؤل لا نجده ميالا لمثل هذه العلامات التفسيرية الشارحة التي قد تحدّ من أدبية العمل وتدخله في سياقات البحث والمعجم، كما تحدّ من صلاحية القارئ في التأويل والتفسير والاندماج بلغة النص وكأنه تدخلٌ غير محبّب.

أما عندما ينتقل المؤلف للحديث عن لغة الاستهلالات فيدخل بلا مقدمات شارحة ومقاربات واضحة فيورد الأمثلة مباشرة مستوحاة من رواية واحدة هي "حارس المدينة الضائعة" لإبراهيم نصر الله، ولا أعتقد أن رواية واحدة يمكن أن تمكن الباحث من الركون إلى حكم في هذا السياق.

تأخذ الدراسة في الفصل الثالث "التشكيل اللغوي" منحى آخر يسعفنا في الدخول إلى لغة النص بعيدا عن المقدمات والهوامش والحواشي والعناوين، فيقف عند أسماء الشخصيات ويعللها ذاتيا أو نصيّاً، إلا أنّ المؤلف في معرض حديثه عن الأسماء التي تعود لأشخاص حقيقيين كأسماء القادة والزعماء والمفكرين والأدباء والعلماء لا يشير إلى القيمة التاريخية لهذه الأعمال التي تهتم بتوظيف هذا اللون من الشخصيات وعلاقة تلك بها. ولكنه يتدارك بعضا من ذلك عندما ينتقل للحديث عن التشكيل اللغوي والمفاتيح اللغوية فيبذل المؤلف جهداً لافتاً في استقصاء ألفاظ

ومفردات احترف الروائيون جمعها واستخلاصها واشتقاقها او حتى نحتها وتفصيحها، أو مفردات هي بمثابة مفاتيح لغوية تتكرر لدى الروائيين، والكاتب بذلك يطرح ثروة لغوية جاهزة للبحث وللباحثين من بعده، يمكن أن تؤسس لأعمال نقدية قادمة في السياق نفسه. فتجده شغوفاً برصد التكرارات أكثر من شغفه بتحليلها مكتفيا بتحليل نموذج واحد من رواية "مقامات المحال" لسليمان الطراونة. وينطبق الأمر نفسه في معرض رصده لأمثلة كثيرة وثرية تؤكد ظاهرة العدول اللغوي وهي من الظواهر التي تترك علامة فارقة في مشهد التأليف الروائي في الأردن مدعما بجهد إحصائي كبير.

ومن العلامات الأخرى المائزة في هذا السياق والمنتشرة بوضوح في التشكيل اللغوي الروائي في الأردن ظاهرة الاستبدال الصوتي، والقوالب اللفظية الجاهزة والتدوير (الابتداء بالكلمة نفسها التي انتهينا عندها) معززا ذلك أيضا بجهد إحصائي لافت ومستفيض. وقد انتهى المؤلف في ذلك إلى تجربة حسنة في رصد قاموس الروائي الأردني مؤنس الرزاز لإثبات أن هناك بصمة لغوية لكل أديب لا تتأتى إلا بالبحث والإحصاء والدرس فنصّه بذلك لا بد أن يتميز بعلامات لغوية تختلف عن أقرانه وهكذا، وكأن اللغة هي أساس في كل أدب يبقى لها كلمتها التي تتفوق على قصديات أفضل كاتب على الإطلاق. ولا يفوت المؤلف في معرض اختتامه للفصل الثالث رصد الأخطاء اللغوية التي وقع فيها كتّاب الروايات مدار الدراسة راصدا قرابة أربع وعشرين صفحة من الأخطاء، وهذا يعكس مؤشرا خطيرا ينتقص من أدبيات النشر وواجبات الناشرين في الأردن الذين هم شركاء في إعداد النص للنشر وبذل كل المعطيات التي تكفل النقاء اللغوي لكل مادة تنشر.

أما الفصل الرابع في هذه الدراسة الذي حمل عنوان "النسيج اللغوي" فيعكف على رصد أبرز الظواهر اللغوية التي تميّز النص الروائي في الأردن عن باقي النصوص كظاهرة لغة الحرب التي تترجم حالة الانكسار والحزن نتيجة تعاقب الهزائم وتراجع العزائم، وأيضا لغة الجنس كمكون حياتي لا مفر منه، وتوظيف التناص الذي يمتح من نصوص عملاقة ترفد الرواية بالمعاني وتفتح فضاء الكتابة واسعاً، فضلا عن اكتراث النص الروائي في الأردن بالأمثال العربية والشعبية بوصفها مكوّنا بارزا لأي ثقافة محلية وقومية، يُضاف إلى ذلك توقفه محللا عند لغة الوصف والحوار وتوظيف العاميات وإشكالية مثل هذا التوظيف.

وبعد، فإن القيمة المثلى لدراسة د.بلال كمال رشيد "اللغة والرواية" تتركز في إثارة الانتباه إلى هذا النمط النقدي المغيّب المتركّز على اللغة أولا وآخرا، معززا النظر إلى الرواية في الأردن من هذه الزاوية وهو يثبت في كل ذلك ثراء المادة اللغوية وقدرتها على تحليل النص تحليلا نافذا بعيدا عن لغة الإحصاء الجاف إلى لغة الإحصاء الناطق والمثبت التي تدعو لإعادة النظر في شكل التعامل مع النص الروائي عامة والأردني منه خاصة، قياسا على نجاحات أخرى على يد كتّاب كبار مارسوا النقد اللغوي نفسه ولكن على روايات من خارج المشهد المحلي. كما يحسب لهذه الدراسة ذات اللغة النقدية الحصيفة والعبارة المنتقاة الرشيقة تأكيدها انعكاس الهم المحلي والقومي على لغة الرواية انعكاسا جليا، وأن الرواية في الأردن باتت تحفل أكثر من ذي قبل بالعتبات والمقدمات وتحضّر لها وتتواصل بخطى وثيقة بالنص الروائي العربي. كما أنّ الرواية في الأردن لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن مرجعياتها اللغوية(فصحى وعامية) والتاريخية والتراثية والدينية والأدبية إلا أنّ هذه المرجعيات لا تردعها عن الابتكار والتجديد والشبّ عن الطوق.

قراءة في كتاب: "دعامة عرش الرب"

للدكتور أحمد رفيق عوض

عبد الفتاح القلقيلي



"دعامة عرش الرب" للدكتور أحمد رفيق عوض، هو في تقديري أهم كتاب (في مجاله) صدر خلال العقد الأخير، بعد كتب الذي يتفق عوض معه في "وظيفية" الدولة الاسرائيلية، ولكنه يضيف إن اسرائيل ليست دولة وظيفية وحسب، بل هي محصلة تفاعل وظيفتها مع هويتها ككيان يهودي. وهذه إضافة هامة لفهم "دولة" اسرائيل.

لأن "هذه الدراسة تتعلق ببحث أثر الأصولية اليهودية (بما تتمظهر به من أحزاب وجماعات ومؤسسات وأفراد) على السياسة الاسرائيلية، الداخلية منها والخارجية". وهذه دراسة ليست غنية بمتنها فقط، بل هي غنية بحواشيها أيضاً. صدر هذا الكتاب عن "الأهلية للنشر والتوزيع" في عمان بطبعته الأولى هذا العام. ورغم أن الكتاب يقع في 450 صفحة إلا أنني قرأته مرتين: الأولى عندما كان "مخطوطة" كرسالة نال بها أحمد رفيق عوض درجة الدكتوراه من معهد البحوث والدراسات العربية في القاهرة، والثانية وهو مطبوع بطبعته الأنيقة هذه، وقد كانت قراءته ممتعة في الحالتين.

بدأ أحمد رفيق عوض بالتمهيد لدراسته الهامة هذه، بأنه "لا يقصد حشد أكبر كمية من المعلومات حول الظاهرة (ص21). ورغم ذلك كان هذا العمل مفعما بالمعلومات الضرورية والهامة والدقيقة. يضاف إلى ذلك أن أحمد كان يشخص الأصولية اليهودية وأثرها في السياسة الإسرائيلية، والتشخيص غير الوصف: فالتشخيص دراسة لجوهر المشكلة، وتشريحها لفهم بنيتها الداخلية، ولعل ذلك ما جعل الباحث زهير أبو شايب يرى أن "أهمية هذا الكتاب تكمن في أنه يفكك النظام السياسي الاسرائيلي ويعيده الى الجذور اللاتاريخية التي يقوم عليها، ويبين دور الدين في إعاقة تحول الكيان الصهيوني إلى كيان تاريخي"، واستند أحمد إلى "نظام المدخلات والمخرجات".

ورغم احترامه لكل الباحثين، وأخذ كثيراً من ما رآه صواباً من ما قالوا إلا أنه جاهر بمعارضة بعض استنتاجاتهم بمن في ذلك الباحثين الذين يستحقون أن نرفع لهم قبعاتنا تحية، وطبعاً يشاركنا بهذا التقدير أحمد رفيق عوض، فقد جاء أحمد بفكرة (لا يوافقه عليها كثير من الباحثين) مفادها أن السياسة الإسرائيلية الحالية هي امتداد بشكل ما أو توليد لسياسة اليهودية داخل الغيتوات، وخاصة في أوروبا الشرقية.

وقد استطاع بجدارة أن يثبت استحالة إدامة الجمع بين "ديموقراطية إسرائيل ويهوديتها"، فإن تقدم جانب سيكون حتماً على حساب الجانب الأخر. واكتشف أن اليهودية تتقدم على حساب الديموقراطية في كل المجالات ابتداءً من الخدمات

▸ كاتب من فلسطين.

البسيطة في "الدولة" إلى عضوية المجلس التشريعي.

وقسّم الكتاب إلى أربعة أبواب: ناقش في الأول أثر الدين في النظام السياسي الإسرائيلي، وفي الثاني شرح عمليات التعبئة والتأهيل السياسي الإسرائيلي، أما في الباب الثالث فأتى على مخرجات العلاقة بين الدين والنظام السياسي الإسرائيلي، وختمه بسؤال جدّي: هل يمكن حقاً لليهود الصهاينة المتدينين أن يقوموا بانقلاب عسكري أو أن يستلموا قيادة الجيش والنظام السياسي "ديموقراطياً"، كما حصل مع الفاشية في إيطاليا والنازية في ألمانيا؟ (ص383). وفي الباب الرابع ألقى الأضواء الكاشفة على اتجاهات الأصولية اليهودية المستقبلية، وخاصة مستقبل الاستيطان ومستقبل السلام (ص429). فإن إسرائيل لا تخرج عن كون الجدار الحالي والمستوطنات هي الحدود المستقبلية إذا اضطرت لذلك، أو لحشر الفلسطينيين وتحديد "سقوفهم" في معازل يسهل محاصرتها وقمعها كلما لزم ذلك، ومنع تطورهم. وجعل للبحث استخلاصات هامة وضرورية لكل المهتمين بالوضع الفلسطيني العام من ساسة ومثقفين.

وقد استطاع أن يفضح يهودية الصفوة الإسرائيلية المتجلببة بالعلمانية حتى بعض الباحثين ناهيك عن السياسيين.

ومن ميزات هذه الدراسة أن الباحث يلقي الضوء في الفصل الأول من الباب الرابع على الشروخ الخمسة التي تعاني منها إسرائيل وهي الشرخ القومي (يهود عرب روس) والشرخ الديني (متدينون، علمانيون) والشرخ الطائفي (شرقيون، غربيون) والشرخ الطبقي (فقراء، أغنياء)، والشرخ الأيدلوجي (يمين، يسار) إلا أنه ينبه إلى عدم المبالغة في تقدير خطورة تلك الشروخ، حيث أن المجتمع الاسرائيلي أقوى مما يعتقد العرب والباحثون منهم خاصة، وقد أثبت المجتمع الاسرائيلي ذلك خلال كل المواجهات التي خاضتها إسرائيل مع الشعب العربي الفلسطيني والدول العربية المجاورة.

من خلال دراسته للمجتمع الاسرائيلي واطلاعه على الدراسات في هذا المجال باللغات الثلاث (التي يتقنها) العربية والانجليزية والعبرية، لاحظ الباحث اتجاه المجتمع الإسرائيلي نحو اليمين سياسياً، ونحو الأصولية دينياً. ونبّه العربَ عموماً والسياسيين خصوصاً أن يتوقعوا إسرائيل أخرى: أقل دبلوماسية، وأكثر عنفاً وانغماساً في الفاشية. ولعل سياسة الحكومة الإسرائيلية الحالية بـ"نتنياهو" رأساً لها، وبـ"ليبرمان" رأساً لدبلوماسيتها دليل واضح يدعم استنتاجات الكاتب.

وحتى لا يزيد لون السواد على الأجواء العربية يفتح كوّة تفاؤل بإثارته تساؤلات جدية، منها: إلى أي مدى يمكن للقوى الامبريالية أن تسمح بتنامي أثر تلك القوى الدينية في إسرائيل؟ وهل الصمت الذي يُلحظ في تعامل دوائر الغرب الأكاديمية والسياسية عن الأصولية اليهودية هو صمت الدعم أم صمت المراقبة؟!!.

ولعل ما يجعل تساؤلات الكاتب هذه ذات أساس واقعي ما لاحظناه من بعض ردات الفعل الغربية مؤخراً، وخاصة المقاطعة الأكاديمية البريطانية للأكاديميين الإسرائيليين، ومقاطعة منتوجات المستوطنات، والضجة الغربية المصحوبة بغضب على الجهات الإسرائيلية التي قامت بتزوير جوازات السفر الغربية خلال عملية اغتيال المبحوح في الإمارات العربية المتحدة، وكذلك امتعاض الغرب بمن فيهم أمريكا من اقتحام سفينة مرمرة في أسطول الحرية في المياه الإقليمية مقابل شواطىء غزة بشكل أدي الى سقوط عدد كبير من الشهداء والجرحى..

ويتساءل الباحث في أحد هوامش الدراسة إن كان بإمكان الغرب أن يواصل الصمت عن رئيس إسرائيل شمعون بيرز الحائز على جائزة نوبل للسلام، وهو يطالب بمحاكمة القاضي اليهودي ريتشارد غولدستون؛ لإنه إتهم إسرائيل بارتكاب جرائم أثناء عدوانها على غزة عام 2008..

وقد أجاد الباحث التركيز على الصهوينية غير اليهودية. ولكنه لا يتفق مع القائلين بالصهيونية المسيحية، وإنما يتفق مع المسيري بتبني مصطلح الصهيونية ذات الديباجة المسيحية.

رغم أنه من المعروف أن المتدينين (رجالاً ونساء) في إسرائيل لا يخدمون في الجيش إلا أن الباحث ألقى الأضواء الكاشفة على ظاهرة تغلغل المتدينيين في الجيش، حيث أصبح الكثير من قادة الوحدات المقاتلة من المتدينين، ويقدر الباحث

أمجد ناصر: من التمرد على سلطة الأب إلى إعادة إحيائه

سلطان الزغول

أولاً: الثورة على الأب

يشير أمجد ناصر أكثر من مرة إلى الأب التقليدي كسلطة أولى في حياته خلال قصائد تتناول موضوعات أخرى، لكنها تظلّ تدور في فلك سلطة الأب، ففي قصيدة «راديو قديم»(1) يذكر أباه عرضاً، وهو يتحدث عن (راديو) كان يضيء أمسيات البيت في طفولته:

الراديو القديم ماركة «فيليبس» ذو العين الخضراء التي كانت

تشعّ في ليالي الأرق (أو الشغف) النادرة لوالدي

العسكري في سلاح الدروع.

صامتاً، مهلهلاً، مجرّداً من عزّه كأهم فردٍ في العائلة

...

إبرتُهُ التي طالما نَهَرَنا والدي عن تحريكها بتهوّر

كي لا تفلت في المدار الأثيري للكون متوقّفةً

عند إذاعة دمشق.

إذا كان (الراديو) يمتلك دور البطولة في النصّ، فإنّنا نلمس نفوذ الأب التقليدي في العائلة من خلال تفاصيل صغيرة؛ فعين الجهاز الخضراء لم تكن تشعّ إلا في الليالي التي يقرّر فيها الأب ذلك، وغير مسموح للعائلة أن تستمتع بهذا الاختراع الذي أدخله الأب إلى حياتهم إلا بأمره، وعلى الأولاد -الذين لا يعرفون إلا ما علّمهم الأب- أن يتعلّموا منه كيفيّة التعامل مع إبرة (الراديو) وتوجيهها. وتظهر صورة الأب خلال ذلك؛ فهو عسكريّ في سلاح الدروع، نادراً ما تنكسر رتابة حياته، وله الأمر والنهي في العائلة التابعة لسلطته، وعلى كلّ فرد فيها الانضباط والالتزام بالأوامر، فربّما عسكريّ عتيد، بل إنّه في أكثر فرق الجيش التزاماً وانضباطاً.

وإذا كان الشاعر لا يُظهر في هذه القصيدة تمرّده على السلطة، فإنه في قصيدة «السبعة جسور»(2) يشير إلى أبيه التقليدي عرضاً، كما يشير إلى تمرّده على سلطته عرضاً كذلك. وتروي القصيدة قصّة الشاعر مع جسر في مدينة الزرقاء التي نشأ فيها، بناه العثمانيون في السنوات الأخيرة من عمر إمبراطوريتهم لتمرّ عليه سكة حديد الحجاز. وهي قصيدة تقدّم هذا الجسر من خلال زاويتين ينظر منهما الشاعر، الأولى حين كان فتى متمرّداً يرى فيه أعجوبة الجسور، والثانية تنطلق من زمن كتابة القصيدة، بعد أن عرف العالم الخارجيّ وجسوره العظيمة كجسر «بروكلين» الذي:

تمرّ عليه قبائل الأردنّ كلُّها ولا تهتزُّ فيه عزقة

يصنع أمجد ناصر لهذا الجسر أسطورته الخاصة التي تخلّده، وتدفع بتاريخ الشاعر معه إلى واجهة الذاكرة، لكنّ الذي يهمّنا من النصّ إشاراته المتعلقة بسلطة الأب التقليدي، وتمرّد الشاعر عليها، فهو يخاطب أخاه، شريكه في التمرّد قائلاً:

◄ باحث من الأردن.

«السبعة جسور» التي هدّدني والدي (بحضورك ربما) أن يلقيني منها إن لم أتوقف عن التدخين، السطو على البساتين المجاورة، التحرّش بالبنات، دخول البيت من سور الحوش لا من الباب (كان قلبي يقع ولا يصل وأبي يُطبق على عنقي بيده الكبيرة، وهو يريني كم الأرض بعيدة) لم تُزَحزحها من ذاكرتي كلّ الجسور التي رأيتها في حياتي.

وخلال ذلك يسرد مظاهر تمرّده الصبيانية البسيطة على سلطة الأب الذي لم يتردّد بممارستها عملياً، إذ جعل قلب ابنه يتعلق في الهواء، وهو يطبق على عنقه، مهدّداً بأن يلقيه عن ذلك الجسر إن لم يعد إلى الحظيرة.

هرب ناصر من هذه السلطة لاحقاً، مرسّخاً تمرّداته الأولى بتمرّد أكبر أنهى وقعها المباشر عليه، لكنه لم يستطع أن يمحو من ذاكرته تأثيرها، فكل الجسور التي رآها في حياته، والتي أكدّت له كم أنّ ذلك الجسر الذي شهد عقاب تمرّده تافه وبدائي، لم تستطع أن تزحزح من ذاكرته جسر الزرقاء القديم المرتبط كليّاً بواقعة، أكدّت قوة السلطة التي كان خاضعاً لها، وتمكّنها منه جسدياً ونفسيّاً، في حين أنّه يمتلك بذرة التمرّد والانطلاق التي كُبتت، ولكن إلى حين.

ويؤكد الشاعر وقع هذه السلطة الأولى وأثرها في حياته التالية كلّها إذ يختم قصيدته القصة، أو «الكتلة» كما يسمّيها:

بعد عشرين سنة من طيراني الخرافي أمام أعين تصطاد الذباب الأزرق جلستُ على حافة «السبعة جسور»، فخفت أن أدلّي قدميّ فتفضحا المسافة بين ذاكرتي والأرض.

إذ إنّ عشرين سنة كاملة هرب خلالها الشاعر من وقع السلطة، وأثرها في نفسه وروحه لم تستطع أن توقف رهبة وقوفه على ذلك الجسر العتيد، واستعادته للحظة المؤثرة في حياته الأولى، التي يبدو أنّها كانت فاصلة فيها، تلك اللحظة التي جعلت الجسر خالداً في نفسه، ما دفعه إلى زمن الشعر، أي إلى لحظة الخلود الفنّي، فانبنى جسراً في مدينة منسيّة على أطراف الصحراء يُنافس جسر لندن الذي خلّده «إليوت» من قبل.

لقد ظهر الأب في ذاكرة أمجد ناصر بكامل قوّته، وهو كثيراً ما أشار إلى شذرات من سمات سلطته التي اعتقد أنّه تخلّص منها، ثم واجه استمرارها عبره، فالأب قوي ومسيطر على عالم العائلة، ما جعله يطبق على رقبة الإبن بسبب ممارساته الموحية بتمرّد أكبر حصل فعلاً، ونقل الشاعر إلى دنيا مختلفة في بيروت، وجعله يستذكر بعد انقطاعه عن المكان في قصيدة «رعاة العزلة»(3) سلطة أبيه الحازمة:

من سيعرف أنّ أمه بكت، لا لشيءٍ،
إلا لأنه لم يرتدِ كنزته الصوف التي لم تنتهِ
من حياكتها بعدُ، وأنّ والده الضابط المتقاعد
في سلاح المشاة قطّب حاجبيه، وطرد إخوته
الصغار بعد وصول
أولى رسائله، لا لشيء إلا لأنه لم يبدأ
الخطاب بِـ «أبي العزيز والذهب الإبريز»؟.

ففي حين بكت الأم خوفاً على الابن طرد الأب إخوته الصغار، مستنكراً خروجه من دائرته المعتمة، وكأنما ينتقم منه بمعاقبة إخوته. أما الشاعر الذي تمرّد على عالم الأب وخرج منه، فإنه لم يستطع إلا أن يمارس الحنين إليه:

يا رجلُ
يا ابن المرأة الشاحبة
المجلّلة بالصمت والسواد،
وابن الرجل الصالح
...

سورة الكرسي تختلق في مدخل البيت

ومصطبةُ الريحان وفمُ السمكة

وشجرة الليمون الوحيدة

تهيم في المساء

بين صمت الأم

وخطوة الأب الحازمة في الممرّ الحجري

في حنينه هذا يصف حال الأم التي لم تكن أحسن حالاً من رعايا سلطة الأب الأخرين، بل إنّها أكثرهم طاعة وصمتاً، كما يشير إلى الأب الصالح المؤمن الحازم في ممارسة سلطته وفي الوقت نفسه يستذكر مفردات البيت الذي شهد تفتّحه الأول، وصولاً إلى الوعي الكامل الذي دفعه خارج الدائرة المغلقة كما اعتقد في البداية، وأرسى دعائم دورته فيها، كما اكتشف في قصائده الأخيرة.

ثانيا: إحياء الأب

في الوقت الذي يضع أمجد ناصر عنواناً مثيراً لقصيدته «قتل الأب»(4)، فإنّ هذه القصيدة من أكثر القصائد تعبيراً عن فكرة إحياء الأب في الابن واستمراره عبره، ويستخدم الشاعر ضمير الغائب الذي يساعده على إظهار عدم الاندماج عاطفيًا في موضوع قصيدته الحميميّ، الذي يمسّ تفاصيل يوميّة في حياته تنعكس على الجسد والروح، لكنّ قدرته على عدم الاندماج تتأتى أساساً من امتلاك رؤية واضحة وفهم عميق للعبة الحياة، خاصة وهو يكتب نصّه بعد أخذ مسافة زمنية ومكانية مناسبة عن الأب، في حين أنّ العلاقة بالأب كانت تظهر في نصوص سابقة – كتبها في بيروت، في عنفوان شبابه– أكثر حدّة.

ونصّ ناصر الذي يُدرج في إطار ما يسمّيه «قصيدة الكتلة»، ليس أكثر من سرد شعريّ ينتمي إلى القصيدة الدراميّة، مع ضبط الاندماج الشعوري، والتخلّص من أيّ نَفَس موسيقيّ يمكن أن تشيعه العلاقات بين الكلمات، والاكتفاء بموسيقى



اللفظة، ما يتيح للمعاني أن تسيطر على عالم النصّ، جاعلة من الموسيقى إطاراً خفيفًا لا يكاد يُلمح، وأورد في ما يلي أجزاء من النصّ تبيّن العلاقات اللغوية والموسيقية في «قصيدة الكتلة»، وجريها وراء الأفكار والمعاني، وتتيح لنا البحث فيها عن إحياء الأب بعد قتله المتواصل دون جدوى:

بعد كلّ هذه السنين من قتله المتواصل لأبيه وإصراره، بعناد لا يُدرَك أسبابه، على فعل كلّ شيء عكسَه، وجده، حيًا يرزق، في زاوية مهملة من نفسه يرقُبُ، بضحكة ماكرة، خطاه:

– قامتُه التي تتقمّص، عبثًا، قامة أبيه العسكريّة المتقدّدة، فكلّما انحنى أو تطامن أحسّ بقبضة خفيّة تنغرّس في ظهره...

– نبرة صوته المهدّدة لولده الذي يحذو حذوه (مؤكّداً ليس دائريّة الزمن فحسب بل والعقاب أيضاً) في إهمال دروسه، في شعره الطويل، في أوهامه المقدّسة لتغيير ما لا يتغيّر.

– الكلمات المدغمة، دينيّة الطابع، التي يستعين بها على مرض لم يهيّئ النفس له، أو التي تربط الكلام بعضه ببعض كلما وجد نفسه في موقف تقليديّ، طالما ظنّ أنّه في منجى منه.

- وجهُهُ الذي لم يعد يشبه وجه الفتى المقبل على الدنيا، عندما كانت الحياةُ تكيلُ له الوعود بالقنطار، وكان القلب مهراً جامحاً يركض في الجهات الأربع معاً.

يبدأ الشاعر بتقصّي إشارات الجسد التي بدأ يظهرها في محطة عمريّة متقدّمة، بعد أن تجاوز مرحلة الانطلاق والعنفوان والمغامرة غير المدروسة، وفي كلّ إشارة يقرأ وجود الأب الذي ظنّ أنّه قد تخلّص منه بعد أن تركه في القرية قبل زمن طويل. هذا الأب الذي يضحك ساخراً مما آل إليه الابن بعد كلّ هذه السنين التي أمضاها فارّاً من إطار سلطته. بل إنّه – إذا ما تطامنت قامتُه لتأخذ حجم قامة الأب المعتدلة- (ينعرُهُ) في ظهره مذكراً بوجوده من جهة، ومستخدماً أثراً من السلطة الغائبة من جهة أخرى.

وبعد أن يتقصى هذه الإشارات في تجاعيد الوجه، وحركة اليدين أثناء المشي، يجدها في نبرة الصوت المهدّدة لولده المهمِل، وهنا يلاحِظ أنّ ابنه يكمل الدائرة؛ فهو يعيد إحياء أبيه القاسي، في حين أنّ ابنه يعيد إحياءه في مرحلة الانطلاق والعنفوان، ما يذكرنا بقول شوقي الذي أكّد هذه الفكرة من قبل:

ثمّ نحيا في عليّ بعدنا   وبه نُبعَثُ أولى البعثتين

ثم يكمل ناصر دائرة إحياء الأب في أفكاره التي تحولت، والتي يظهر أثرها في الكلمات دينيّة الطابع التي بدأت تسم تعليقاته إذا ما فاجأه خطب ما، أو في تعامله مع الآخرين كلما وجد نفسه في موقف تقليدي. قبل أن يتحسّر في نهاية القصيدة على جموح أفكاره الذي كان، ورغبته في الانعتاق فالاندماج بالعالم في جهاته الأربع معاً، والذي انتهى به إلى الإحساس بالعودة إلى النقطة التي انطلق منها.

إنّنا أمام نصّ يتمكّن الأب فيه من العودة إلى الحياة بالتسلّل إلى جسد الابن، وأفكاره، وتفاصيله اليوميّة بعد أن قُتل بوعي كامل. وأمام شاعر يدرك تماماً قتله للأب منذ اللحظة التي تمرّد فيها على تقاليده، وغادر ضيق سلطته إلى عالم مفتوح واسع، لكنّه دائريّ عاد به إلى الأب من جديد، فعاد الأب ليحيا فيه.

وإذا كان أمجد ناصر قد أدرك عبر هذا النصّ لعبة الفرار والعودة، التي مارسها مع الأب على المستويين الفكري والجسدي، مع ملاحظة أنّ التأثير الجسدي أعمق وأوضح، فإنّه في قصيدة «نوم الأب»(5) يطلب بنفسه هذه العودة:

أريد أن أنام مثلما ينام أبي

مضطجعاً على جنبه الأيمن

متوسّداً ذراعه

ناظراً بعينين تخطّتا الحبّ والغضب

إلى العابرين تتراقص ظلالهم أسيرة حول مشاعلهم

فقد أدرك عمق البساطة التي تسم حياة الأب، والحكمة البكر المتأتّية من نظرته المتخطّية للحبّ والغضب، الباحثة عمّا هو أبعد من ظاهر الأشياء، كما أدرك راحة الإيمان التي جعلته يضطجع بلا هموم مسلّماً نفسه لخالقه، وعلى جنبه الأيمن بالتحديد انقياداً للتعاليم الدينيّة، بينما يتوسّد ذراعه بكل بساطة، ثم يؤكّد:

مثلَه

في سنّه

على نحو ضجعته

برائحة القيصوم في إهابه

بنظرته الثابتة في جوف الليل

ترى وتمحو ما ترى

فيضيف بهذا التأكيد تفاصيل جديدة يبدو منها تعلّقه بالصحراء الذي يفوح منها القيصوم، والنظرة الثابتة في جوف الليل، والإظهار والمحو الذي تمارسه رياح الصحارى، بل تعلّقه بالأب الصحراوي، والرغبة في إحيائه عبر طموحه إلى تمثيل دوره البسيط في الحياة.

لقد تبع إدراكَ أمجد ناصر عودةَ الأب المقتول إلى الحياة عبره رغبةٌ بالانكفاء عن انعتاق سابق، والرجوع إلى عالم آفل كشف دوران الزمان للابن أهمّيته ودوره في صناعة شخصيّته وصبّها في قالبها الذي صارت عليه.

أما المرحلة الثالثة فهي الإيمان بتحقق الرغبة، فهو لم يعد يقول: أريد أن أكون مثل أبي، بل إنّه – في هذه المرحلة التي تظهر في قصيدة «الابن لأبيه»(6) – يقول:

سيكون لي ما كان لك

سأتبعك

...

ولن ينازعني أحد على تَرِكَتك:

خطوك الجاهل في معارج المرتقين

خطاياك زيّنتها لك الصبوات

الأطياف أخذتك وأعادتك بتذكار على الجبين

فناصر ينطلق من فكرة إحياء الأب، لكنّه يعيدها بصيغة جديدة: الحياة دورة كاملة؛ ينطلق الابن هارباً من سلطة الأب، دون أن يدرك أنّه يمضي في دائرة على خطى الأب السابقة ليعود إليه، ثم يكمل ابنه هو المسير في الدائرة، إلى ما لا نهاية له من الحلقات العائدة إلى المركز. فمثلما كانت حياة الأب خطوات ارتقاء تتخلّلها خطايا، وعلامات في الجسد تُظهر أثر التجربة، كذلك هي حياة الابن، إعادة ممارسة لتجربة الأب، وهو يظنّ أنّه يتمرّد عليه، ويخرج عن سنّته، فإذا ما مضى العمر اكتشف أنّه قد عاد إلى نقطة الانطلاق، وأنّ ما ذاقه في الطريق التي ظنّها تبتعد به عن المركز سبق لأبيه أن تذوّقه بالروح نفسها، وإن على مستوى أبسط، وربما كان أعمق. فإذا ما أدرك دائريّة مسيره، وعرف سرّ الطريق تصالح مع كونه حياة جديدة للأب، استعدادا لأن يحيا هو في ابنه بعده.

يضيف الشاعر مؤكّداً:

سيكون لي ما كان لك

سأمشي الخطى التي كتبت عليك

ولن

أصل.

إنّ الخطو في هذه الدائرة في سبيل الفرار أفقيّاً أو عمودياً لا معنى له، لأنّ العودة إلى المركز ليست وصولاً إلى الهدف، بل هي قدر مكتوب يمارسه الماشي دون أن يعرف أنّ مسيره بلا جدوى، وأنّه عائد إلى نقطة الانطلاق.

الهوامش:

1- ناصر، أمجد: حياة كسرد متقطع، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، 2004، ص ص (35-36).

2- المصدر نفسه، ص ص (39-41).

3- ناصر، أمجد: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية، بيروت، 2002، انظر القصيدة ص ص (260-275).

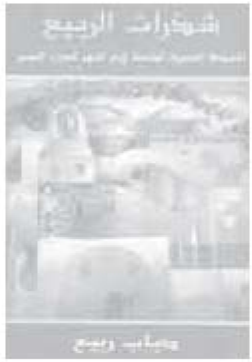
4- ناصر، أمجد: حياة كسرد متقطع، انظر القصيدة ص ص (107-108).

5- ناصر، أمجد: كلما رأى علامة، المؤسسة العربية، بيروت، 2005، انظر القصيدة ص ص (35-36).

6- المصدر نفسه، انظر القصيدة ص ص (39-41).

الحنين في شعر الشاعر المهجري دياب ربيع

د. إبراهيم نمر موسى



مدخل:

جادت قريحة الشاعر الفلسطيني «دياب ربيع»، آخر العنقود في الشعر المهجري في الولايات المتحدة الأمريكية، بقصائد وطنية ووجدانية وتأملية، توشّحها غلالة من العنفوان الثوري المحرّض على الاستعمار والظلم والتنكيل بالإنسان في فلسطين والوطن العربي، وقد تعانقت مع طرح أسئلة الوجود المركوزة في أعماق ذاته الإنسانية الزاخرة بالحنين والذكريات، والمتشوّفة إلى العودة لمغاني الأنس والهوى والحياة الكاملة فوق تراب الوطن وتحت سمائه: ولهذا جاء في أمثال العرب وقصصهم قولهم «إذا كان الطائر يحنّ إلى أوكاره، فالإنسان أحق بالحنين إلى أوطانه»(1).

سافر الشاعر وهو في ميعة الشباب إلى مدينة نيويورك سنة 1947م، بوصفه المحرر الأدبي في جريدة «الشعب» الفلسطينية التي أنشئت في يافا سنة 1945م، وذلك لتغطية مناقشات هيئة الأمم المتحدة حول تقسيم فلسطين، ولكنه وجد نفسه بعد فترة وجيزة مهاجراً لا زائراً، عاجزاً عن العودة إلى وطنه بعد تسارع الأحداث الدامية بين العرب واليهود على أرض فلسطين، ولمّا تقطّعت به سبل العودة إلى وطنه قرر البقاء في الولايات المتحدة، وبقي قلبه مشدود النياط، وشعره شديد الارتباط بالروح الوطنية، يغلي بمشاعر الحب والحنين والحماسة، وقد نشر بعض قصائده في جريدة (السمير)، التي أسسها الشاعر المهجري إيليا أبي ماضي، حيث نشأت بينهما علاقة صداقة استمرت طوال حياته، ولمّا أقامت الجالية العربية حفلاً للاحتفاء بمرور خمس وعشرين سنة على تأسيس جريدة (السمير)، وجد الشاعر في ذلك مناسبة لتكريم صاحبها فنظم قصيدة (رسول الشعر) في منتصف سنة 1955م، معبّراً فيها عن إعجابه وإكباره له بوصفه شاعراً عظيماً وصديقاً حميماً، وفي مطلعها يقول:

رسول الشعر ما ملك الكلاما ... ولا هزّ الملى فيك ابتساما

سوى من كنت تسقيه المعاني ... وينهل من دِجَالونها المداما

قصائد من عيون الشعر غُرّ ... عرفت الله فيها والأناما (2)

كان حنين دياب ربيع إلى مغاني أنسه وهواه حنيناً منصهراً بنار الوطن، وشوق إلى الأهل، ومعاهد الصبا والجمال، وسحر الطبيعة "ينفرها الحنين الصادق اللاعج على أوتار جيّاشة بالشعور العميق المتفجّر، دفّاقة بالعاطفة المضطرمة، المجنّحة بالإبداع والخلق والشاعرية المرهفة"(3)، مما يساعد على إماطة اللثام عن أغوار النفس الإنسانية في سعادتها

* باحث من فلسطين.

وشقائها، وتشوّقها وتشوّفها لأرض بعيدة قريبة، تحاول التغلب على الغربة وامتداد المسافات بحياة روحية، أو حضور قلبي، يخترق جدار الزمن لخلق حالة من الوصل الدائم تخفف من سيرورة الغربة وحدّتها الدامية، ودرامية الحياة ووحشتها؛ وبهذا يمكن للشاعر أن يعيش داخل جغرافيا الوطن، يتنسم "رائحة الجغرافيا المنكسرة على أطلال الزمن" (4)، بالرغم من بعده الفيزيائي عن ترابه، وأن يتنفس هواءه بما يجول في صدره من أنفاس الحياة.

ماهيـة الحنيـن:

تشير الدلالات التي يمكن استقاؤها من المعاجم العربية إلى أن أصل مادة الحنين هو (حنن)، ومن جملة معانيها في لسان العرب أنه اسم من أسماء الله عز وجل، ومنها الحنّان: الرحيم أو ذو الرحمة والتعطّف، والحنين:الشديد من البكاء والطرب، وقيل هو صوت الطرب، كان ذلك عن حزن أو فرح، والحنين: الشوق وتوقان النفس، وحنّت الإبل: نزعت إلى أوطانها أو أولادها، وحنّ عليه: عطف عليه، وحنّ إليه: نزع واشتاق، وتحنن عليه: ترحّم، والحِنّة: رقة القلب، والحنان: العطف والرحمة والرزق والبركة والهيبة والوقار، والحنون من الرياح: التي لها حنين كحنين الإبل، وامرأة حنّانة: تحنّ إلى زوجها الأول وتعطف عليه، والحنون من النساء: التي تتزوج رقة على ولدها إذا كانوا صغاراً ليقوم الزوج بأمرهم، والمستحن: الذي استحنّه الشوق إلى وطنه(5). كما نجد في المعجم الوسيط أيضاً حنّت الناقة: مدّت صوتها شوقاً إلى ولدها، وحنّ الرجل: صوّت طرباً أو توجّعاً، وحنّ الشجر: أخرج النور، وتحانّ القوم: اشتاق بعضهم إلى بعض، وتحنن عليه: ترحّم، والتحنان: الحنين الشديد، والحنان: رقة القلب والرحمة(6).

ويمكن إرجاع أكثر المعاني السابقة المستقاة من المعجمين بعامة إلى أمور قلبية رحمانية، تتسم بالرقة والوفاء والعطف والرحمة، ولا غرو في ذلك لأن القلب مجمع العواطف، وهو أيضاً في المفهوم الصوفي "جوهر النورانية المجرّد، يتوسط بين الروح والنفس، وهو الذي تتحقق به الإنسانية، ويسميه الحكيم النفس الناطقة، والروح الباطنية" (7)، وما دام ذلك كذلك فقد تجلّى الحنين في الأدب العربي قديمه وحديثه، شعره ونثره، لدوافع وبواعث متعددة سمت بأرواح الشعراء والأدباء، وأثارت كوامن الشوق في قلوبهم، فعبّروا عن مشاعر مرهفة، وتجارب صادقة عن انتماء إلى الأوطان والأهل والأصدقاء، ونستشرف ذلك منذ العصر الجاهلي، حيث نطالع في ديوان عنترة بن شداد نار شوقه المحرقة للوطن والأولاد في قوله:

أحرقتني نار الجوى بالبعاد بعد فقد الأوطان والأولاد (8)

وقد استمر الحنين إلى الأوطان في عصر صدر الإسلام، وبخاصة لدى أولئك المجاهدين الذين طافوا بلاد الدنيا وفتحوا عوالم جديدة لنشر رسالة الإسلام، حيث حملوا أوطانهم وأزواجهم وفلذات أكبادهم في سويداء قلوبهم قبل أن يشدوا رحالهم، وتمنّوا أن يدفنوا تحت تراب أوطانهم إذا قدّر الله عز وجلّ ورزقهم الشهادة، وهذا تجلّ من تجليات الاتحاد بالأرض/الأم، تتضح أبعاده في قصيدة مالك بن الريب:

ألا ليت شعري هل أبيتنّ ليلة

بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا

لقد كان في أهل الغضى لو دنا الغضى

مزار ولكنّ الغضى ليس دانيا(9)

تنقل القصيدة تجربة شعرية إنسانية لكنها فاجعة، تعبّر عن فقدان الحياة وتسلل الموت إلى خلايا الروح والجسد في مكان بعيد لا أهل فيه ولا ولد، حيث جعل الشاعر يعجب لكون الغضى لم يسافر معه، كما أنه قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة نراه في سياق الأبيات يطلب من أصحابه أن يرفعوه ليرى صورة الوطن في نجم (سهيل) وهو في خراسان، والمفارقة أن هذا النجم نجم يماني لا يرى من أرض خراسان، فكأنه يحاول

أن يبدع نجمه متوسلاً بعين البصيرة لا البصر، وقديماً قالت العرب: "ميلك إلى بلدك من شرف محتدّك" (10)، وكذلك "يحنّ الكريم إلى جنابه، كما يحنّ الأسد إلى غابه" (11).

كما يزخر الشعر في العصرين العباسي والأندلسي بقصائد وافرة في الحنين لأسباب سياسية واجتماعية واقتصادية، تتجلّى في الغربة والسجن...إلخ، ويثيرها هديل الحمام، ولمع البرق، وضوء النجوم، وهبوب الرياح...إلخ، ومن ذلك قول أبي تمام:

نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزل في الأرض يألفه الفتى

وحنينه أبداً لأول منزل (12)

وكذلك قول ابن روح الأندلسي:

أعلل يا خضراء نفسي بالمنى

وأقنع إن هبّت رياحك بالشّمّ

إذا غِبتِ عن عيني يغيب منامها

وكيف ينام الليل ذو الوجد والهمّ

تذكرت من فيها ففاضت مدامعي

فلله من فيها من الخال والعمّ

أحنّ إلى الخضراء في كل موطن

حنين مشوق للعناق وللضمّ

وما ذاك إلا أن جسمي رضيعها

ولا بدّ من شوق الرضيع إلى الأمّ (13)

ولا شك في أن هذه القصائد لا تنقل تجارب ذاتية فحسب، بل تنقل تجارب إنسانية شاملة بحكم أدبيتها، وتكشف عن أبعاد الأزمة النفسية التي فرضت على الشعراء قسراً، كما أن الشعراء عندما قاموا بسرد مأساتهم وحنينهم إلى أوطانهم وأهلهم، كانوا في الوقت نفسه يسردون حكاية إنسانية متكررة في جنبات الكون. إن غياب الشاعر عن جغرافيا المكان، وحضور المكان في زوايا النفس والعقل، يكشف عن رغبة الشعراء في اختراق جدار الزمن، وتحقيق وجودهم وحضورهم بصورة متعيّنة في جغرافيا الروح، لولاها لماتوا همّاً وغمّاً، وكذلك قاسى الشعراء على امتداد الوطن العربي من الغربة والبعد عن الأوطان والخلان، ومنهم شعراء فلسطين بسبب الاحتلال والنفي واللجوء والإبعاد القسري، وهذا خطب عظيم، طويل مسلكه جليل مورده، إذ سنكتفي في هذا المقام بدراسة شذرة من شذرات آخر العنقود في الشعر المهجري، الشاعر الفلسطيني دياب ربيع.

الحنين إلى الوطن:

عندما غادر الشاعر وطنه فلسطين بقصد الرجوع إليه بعد انتهاء مهمته الإعلامية في الأمم المتحدة بمدينة نيويورك، ثم انغلاق الأفق في وجهه والبقاء في منفى اضطراري، أسهم ذلك في اندلاع شرارة الحنين في شعره، ثم تحوّله على مرّ الأيام وكرّ السنين إلى ظاهرة أسلوبية وتعبيرية في ثنايا ديوانه "شذرات الربيع"، وهو في ذلك يفارق شعراء الأندلس الذين ترك أكثرهم بلاده بسبب الحروب، كما يفارق شعراء المهجر الذين رحل أكثرهم عن بلاده لأسباب سياسية أو اقتصادية أو ثقافية، لكنهم يتفقون في أنهم غادروا "أوطانهم على كره منهم، ومن ثم كانوا يحسون بالانكسار والحزن، ذلك لأنهم كانوا يغادرون أشياء كثيرة، غير هذه الأشياء المادية التي كانت تحيط بهم" (14)؛ لذلك وجدنا الشاعر يستصرخ ذكرياته في أحضان الوطن، ويتفجّع في غربته التي لا يستطيع لها احتمالاً، وكأنها جرح نازف في قلبه وروحه، وذلك في القصيدة الأولى التي صدّر بها ديوانه، وعنوانها "قسماً بقدسك"، وقد نشرها في جريدة (السمير) بعد أشهر من قرار تقسيم فلسطين في الأمم المتحدة عام 1947، يقول:

سكت الهزار عن الصداح	وبكى على الروض المباحْ
وغــــدا يهوّم في الفضاء	وتستبدّ بـــــه الريـاح
قـــد كـان يطربـه الغناء	فصار يطربه النـــواح
فاستصرختـه الذكريـــات	النـــازفات بها الجراح
كيف ارتحلت عن الحمـــى	وسلوت عهدك في البطاح
وتركت دوحك للغــــراب	ليستضـام ويستبـــــاح
قم مزّق الستر الذليـــل	فليس ينفعك الوشــــاح
ليس الشهامة أن تضـــام	وتزدري البيض الصفـاح
أو أن تنام على الهـــوان	وأنت مـن أهل الفـــلاح
لـن يستـردّ حمــــــاك	إلا بالأسنّـة والـرمـــاح
قسمــــاً بقدســــــك يـا	فلسطين المخضبة الجناح
سـتظل فوق ثراك تخفق	راية العُرْب السّماح (15)

تزخر الأبيات بقيم فنية وموضوعية متعددة تعكس فاجعة الشاعر بعد زمن قصير من غربته، واشتعال الحنين في صدره، والشعور الباهظ بالحزن والانكسار والندم على ترك الوطن، ويتجلّى ذلك في توظيفه للمعجم الشعري ومفرداته، حيث تضج الأبيات بدوال شعرية مثل: "بكى-تستبد-النواح-النازفات-سلوت-يستضام"، التي تسيطر سيطرة تامة على حركة الصياغة اللغوية، وتشكّل حقلاً دلالياً مشبوباً بالوجد، ومكتوياً بنار البعد. كما يتضافر في إنتاج الدلالة نفسها أسلوب الاستفهام "كيف ارتحلت عن الحمى؟"، المرتكز على الأداة "كيف"، التي يطلب بها تعيين الحال، أي ما يختص بالإنسان من أموره المتغيرة: الحسية والمعنوية، مما يوجّه الدلالة نحو الاستنكار أو التوبيخ الذاتي المشوب بمرارة الحرمان بعيداً عن الوطن، وبالرغم من ذلك لم يستسلم الشاعر لحركة الواقع فنراه في خاتمة المشهد الشعري/القصيدة، يدعو إلى تجاوز الهوان والذل، وصياغة الهوية الفلسطينية خارج حدود الوطن بالحنين إليه، وكذلك بتحريضه على مقاومة الاحتلال لاستعادة الحمى المقدّس تحت راية العروبة، ويرى جهاد فاضل في تقديمه لديوان الشاعر أن هذا الشعر يختلف عما هو مألوف في شعر المهجر الشمالي الأمريكي؛ لأنه شعر مواجهة مع الظلم، ودعوة إلى الكفاح، ويمكن بلا تعسّف أن نلحقه بشعر المهجر الأمريكي الجنوبي كما يتمثّل لدى شاعر كالقروي أو إلياس فرحات، حيث القضية واضحة وهي أن هناك محتلاً أو مغتصباً لا يمكن مواجهته بأسلوب "تبشيري"، أو أسلوب "مسيحي رحماني"، بل يتعيّن مواجهته بسيف الجهاد والكفاح" (16).

ويفجّر مجزوء البحر الكامل بسرعته وانزلاقه على اللسان طاقة الكلمات، ويناسب الانفعال الشعوري المتدفق من وجدان الشاعر، كما يجعل القصيدة نفثة حرّى تكشف عن أعماقه النفسية، «ولئن صعب التقنين لعلاقة حتمية محددة بين موسيقى القصيدة وموضوعها، فإن هناك قدراً مشتركاً لا يصعب الإحساس به، وهو أنه كلما علت درجة الانفعال، وطغى التأثر الشديد على المبدع، كان أقرب إلى التماس الأوزان القصيرة والإيقاعات السريعة، التي تتلاءم وحركة الانفعال، وسرعة التنفّس، وازدياد الضربات القلبية، أما حين يتحوّل الانفعال إلى شعور هادئ عميق، فإن الشاعر يتخير عادة وبطريقة لا شعورية وزناً طويلاً كثير المقاطع؛ ليناسب حالة الشجن أو اليأس أو التأمل التي تسيطر عليه»(17)، هذا فضلاً عن توظيف الشاعر لزحاف (التذييل) بزيادة حرف ساكن في العروض والضرب مما يحوّل (متفاعلن) إلى (متفاعلان)، ثم تسكين حرف الروي (الحاء)، وهو حرف حلقي يعاضد التحوّل الإيقاعي للبحر الكامل لينتجا معاً إيحاءات دالة على الألم والحزن والتوجّع؛ وبهذا يتضح أن هذه التغييرات في بنية القصيدة وإيقاعها الموسيقي، كانت استجابة للمحركات الفاعلة، والتغييرات الداخلية في أعماق الذات الشاعرة، ولذلك فإن كل «موسيقى شعرية لا تفجّر في الكلمات أقصى طاقاتها الدلالية والإيحائية، ولا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالطاقة

الانفعالية التي تثيرها القصيدة، هي موسيقى خارجية، مفتعلة، قد تكون جميلة في ذاتها، ولكنها بأي حال لن تكون عنصراً من عناصر البناء اللغوي»(18).

ولا ينفك الشاعر يربط بين الحنين والوطن وحلم العودة إليه، حتى قبل مغادرته، ثم الدعوة إلى الدفاع عنه وتخلصيه من براثن احتلال بغيض فتك به وبأهله كالذئاب الجائعة. يقول في قصيدة «شاطئ البحر»:

يا «فلسطين» التي خلفهـــا　　أهلها الأمجاد في قيد العذابِ

كنت لمّا شاء لي الدهر النوى　　أتمنّـى قبـل ترحـالي إيابي

رب شـعب ليـس في حوزتـه　　مـن سـلاح غير أظفار وناب

وجـد الجـاني على حرمته　　عزمه الجبار أمضى من حراب

صيحة الجانين في ذاك الثرى　　في فمي صيحة لوم وعتاب(19)

إن استهلال الشاعر بنداء فلسطين وأهلها الأمجاد، الذين جار عليهم زمنهم باحتلال جانٍ وباغ، ألقى بهم في مهاوي العذاب، يقتضي –أسلوب النداء- رفع الصوت ومدّه لتنبيه المنادى لبُعد المنادي عنه مكانياً، إلا أنه قريب منه روحياً، وقد ذكر المالقي كلاماً معبّراً عن هذه الأحوال التي ذكرتها، فكان مما قال في باب «يا»: إنها حرف من حروف التنبيه، تكون تارة لنداء القريب والوسط، وتارة لنداء البعيد مسافة وحكماً، وحقها في الأصل أن تكون للبعيد لجواز مدّ الصوت بالألف ما شئت، ثم إنها كثر استعمالها حتى صارت ينادى بها البعيد أدنى مسافة منك، ثم الحاضر معك؛ لأن من لا يجيب في حكم البعيد أو النائم لا يسمعان إلا بعد طول مدّ الصوت(20) وبناء على هذا يكون نداء الشاعر لفلسطين نداء دالاً على البعيد «مسافة»، وينضاف إليه بعدها «حكماً»؛ لأن المنادى ممن لا يجيب فهو في حكم البعيد، وبذلك تتباعد الأماكن، وتتطاول المسافات بين الشاعر وفلسطين، وبين القرب والبعد تتجلى فلسطين بوصفها سجيناً معذّباً، يستحق الندب والتفجّع من أنّات قلب كليم، وتتشكّل إرادة الذات الشاعرة في ضفيرة واحدة، يمتزج فيها احتدام العاطفة ولواعج الحنين الملتهبة باستعار الثورة، ومضاء الرفض الوطني للاحتلال ومقاومته متجاوزاً بكثير «صيحة اللوم والعتاب» التي ختمت بها الأبيات.

تدل قدرة التشكيل الصياغي لأسلوب النداء أيضاً على تحريك الطاقات الإيجابية التي يستطيع بها الشعب الفلسطيني بعامة رؤية الواقع ومواجهته بعد جملة «خلفها أهلها» في مستهلّ الأبيات، ثم تحوّل الصياغة في البيت الثاني إلى الحضور الذاتي المعبّر عنه بـ «كنتُ»، التي تكشف عن أسى شفيف، وحزن أسيف، وتُشْعِر بمأساة الذات الشاعرة وهمومها المركوزة في الأعماق، ومدى تعلّقها بالوطن وحنينها إلى البقاء على ترابه، وبحضور الصبغ البديعي الذي يلوّن جنبات النفس بغلالة من العشق الصوفي من خلال توظيف الطباق «ترحالي/إيابي»، فقد ازداد المعنى تكميلاً؛ لأنه يوغل في استجلاء نفثات الشاعر الحرّى بوصفه فرداً، ثم مأساته الإنسانية بوصفه شاعراً معبّراً عن صوت الجماعة، وذلك بتداعي المعنى المكروه «ترحالي»، والمعنى المحبب «إيابي»، وبعد مقارنة كل واحد منهما بالآخر، وتبيان علاقته بالنفس والوجدان تبرز علاقة الشاعر بوطنه بوضوح وجلاء.

لكن الشاعر في قصيدة «ولست أعجب إلا...»، يعبّر في بنيتها اللغوية تعبيراً كنائياً موحياً ملتحماً بزفرات قلب كليم، ونفس تذوب حسرة وجزعاً على رحيله عن الوطن؛ وذلك من خلال توظيف أسلوب الالتفات، الذي يحمل قيماً تعبيرية لها أهميتها في المجال الإبداعي. يقول:

سل الفؤاد الذي ناداك وابتسما

إن كـــان يحمل إلا البـــؤس والألما

مضت الليالي عليه وهو مغترب

يستعطف الشوق والماضي الذي انصرما

لكنّـه في ضلال العمر يا وطني

لم يســـل عهداً ولم يحنث لك الذمما

طويته في ضلوعي بعدما نضبت

فيه الدمـــــوع وجفّت بالبكاء دما

يا موطناً كنت في أجوائه غرداً

اســـتعذب اللحن إن غنّيت والنغما

حتى ارتحلت وفي نفسي مطامحها

تبغي المجرّة داراً والديـــارَ سما (21)

إن مراوحة الشاعر بين ضمير المخاطب وضمير المتكلّم، يفسح مجالاً للنَظم التعبيري، والأقوال الشعرية، ويضفي مزيداً من الغنائية بحسن موقعها في السياق التركيبي للأبيات، وبعزز حضور الذات الشاعرة وتنوّع هذا الحضور بين الاغتراب واستعطاف الشوق والحنين إلى الماضي، وديمومة التذكّر والوفاء للوطن والتشبث به من جهة، وطي الوطن بين الضلوع والبكاء دماً على فقده، واستعذاب التغني باسمه ماضياً وحاضراً من جهة أخرى، فضلاً عن ذلك فإن تناوب الضمائر بوصفه تقنية شعرية، يعمل على تخفيف مصاب الشاعر الجلل وأساه العميق، كما يخفف من حدّة الضغط النفسي والشعور الباهظ بالندم والحسرة على ما فات، ويجنّب النفس اللوم والعذل والتأنيب المباشر، وتحويله إلى ذات أخرى مفترضة في سياق الأبيات، ولا غرو في ذلك فإن من دلالات الالتفات اللغوية ما له علاقة بـ «الاستجابة النفسية لما يدور في النفس الإنسانية، ويعتمل في الأحشاء، ويضطرم في القلب»(22)، والأبيات الشعرية وسياقاتها اللغوية والدلالية شاهد على ذوب القلب، وتلف النفس، وما يعتمل فيهما من حب الوطن، والحزن على فراقه، ولا شك في أن الشاعر كان مسكوناً بالوطن، مقيماً فيه أينما حلّ وارتحل «فالناس في هذا العالم يكبرون في بلادهم، أما نحن فتكبر بلادنا فينا»(23)، ويؤكد الشاعر هذا المعنى في قصيدة «وما مضت أحلامي»، بالرغم من طول النوى ومضي السنين. يقول:

مضت السنون وما مضت أحلامي

في رؤية الوطن الذبيح الدامــي

أشكو إليه النّوى وأبثّه

ما كان من إيلامه إيلامـــي.

وأذرُّ في عينيه نفساً حرّة

شمخت به في عالم الإلهام (24)

ويقول أيضاً:

فلسطين الحبيبة هل أراك

وأهجع بالسنين على ثــــراك

مضت خمسون عاماً أوردتني

ذرى الدنيا ولــــم أبلغ ذراك

أعود إليك في غزوات شوقي

وأشرب كل يوم من ظمـــــاك

أيسكنك الغريب وصرت داراً

لمن هتك العروبة فادّعـــاك

فيا دار الأبوّة لا رعتني

يـــد القدر المحتّم في ســـواك

ولا ابتدر الحبيب هوى فؤادي

وكان لغير حبك أو هواك (25)

يطفح السؤال/الاستفهام بالحرف «هل» في البيت الأول بسيل منهمر من الرغبة الدفينة إلى الدّعة والسكون والراحة بعد لوعة وارتحال وتعب، يطمح فيه الشاعر إلى إلقاء عصا الترحال بعد طول سفر بعيداً عن وطن الروح؛ وبذلك يتجلى الوطن خاتمة لتطواف كوني بعيد بوصفه المقرّ والمستقرّ، ولكن الإيحاء السياقي والتركيبي للاستفهام يجنح إلى بعد المنال أو استبعاد تحقق ذلك المطلب الذي يملأ كيان الشاعر

وروحه بعد مضي خمسين سنة على غربة أوردته ذرى الدنيا، وبالرغم من ذلك فإنه يعود للوطن في «غزوات» شوقه، ولعل ذكر دال الغزوات في علاقته بمحور الاختيار الدلالي للرسالة الشعرية وأسلوب صياغتها، يرصد حركة النفس الباطنية، وينبئ عن رغبة دفينة في هذه الأبيات، وأخرى متجلية بوضوح في كثير من قصائده الإبداعية بأن العودة منوطة بقتال العدو ومجاهدته، وهذه سمة بارزة في قصائده الوطنية وقصائد الحنين على حد سواء.

كما يتجلى في البيت الرابع المتضمن أسلوب الاستفهام أيضاً تحريض الشاعر على الغريب/الاحتلال لادعائه بأحقيته في فلسطين التاريخية وامتلاكها، وهتك عروبتها، ويختم الشاعر درامية الأبيات بتقييد قلبه على هوى فلسطين، وكأنه محرّم على الفلسطيني أن يحيا حياة طبيعية مثل سائر البشر؛ لأنه مخيّر بين حب فلسطين أو حب سواها دون جمع بينهما، وهذه مفارقة تجرّد الإنسان من وجوده البشري، وتكبت رغباته الاجتماعية والعاطفية، وهذا بالضبط شعور المنفي الذي تتصاغر الأرض في نظره، وتتحلّق حول «نواة» جغرافية تذهله عن جغرافيا العالم وعلاقاته الإنسانية فـ «ما أضيق الأرض التي لا أرض فيها للحنين إلى أحد»(26).

الحنين إلى الماضي:

حظي الحنين إلى الماضي باهتمام الدراسات النفسية لعلاقته المباشرة بالنشاط النفسي للفرد، وبخاصة الذكريات الزمانية والمكانية وما يتعلّق بهما من عملية استدعاء أو استرجاع لعالم الخبرات التي مرّ بها الفرد في مرحلة حاسمة من مراحل حياته، حيث يطمح إلى استعادتها بَعد فَقْد، أو امتلاكها بَعد بُعد، وتبقى تراوده في صورة مناجاة حالمة زاخرة بالبهجة أو الشجن، فتحضر تبعاً لذلك مرابع الطفولة، ومراتع الصبا، ومنابع جمال البلد أو المنازل أو الربى، ولا شك في أن ذلك كله على حد تعبير الجاحظ تربة خصبة وبخاصة تربة الصبا التي تغرس في القلب حرمة وحلاوة، كما تغرس الولادة في القلب رقة وحفاوة(27)، وقد عبّر الشاعر عن هذه المعاني على هيئة ألفاظ، وحركات، وصور فنية في قصائده الشعرية، ومن ذلك قصيدة «أتسألني الرجوع»، التي يتشوّق فيها إلى مكان لهوه وطفولته، وعهد ذكرياته الجميلة في ربوع وطن أحبّه، فكان له خير زاد على مواصلة الحب الصبابة. يقول:

أيا داراً هناك لهوت فيها
وأطعمت المحبة خيـــــــر زاد
أتذكرني الصبابة فيك صبّاً
يؤنّبه الضلال على الرشاد (28)

كما صوّر خلجات نفسه، ولواعج شوقه، وكوامن وجدانه، وفيض ذكريات طفولته في قصيدة «فلسطين الحبيبة» بقوله:

ويبتسم الوجوم إلى حنيني
وأسمع في حناجره صـــداك
يرجّعني فتأنس ذكرياتي
إلى زمن الطفولة في ربـــاك
تهوّم في الشواطئ والمغاني
بأجنحة البراءة كالمـــــلاك
وتجهش حين لا تلقى رفيقاً
لها بالأمس يمرح في مــــداك
أما أبقيت لي يا أمّ حلواً
سوى الأبوين من باقي حـــلاك
فلسطين الحبيبة يا رعاك
أنا والله خفق مـــــن رؤاك
أحدّث عنك من نفسي لنفسي
ومن شغف لأمنحها رضـــاك
وأمشي لا تعي الخطوات سيري
مع الأيام أصدح في علاك (29)

تتحلّق الأبيات حول ثنائية ضدية، طرفها الأول ما يعتمل في لا شعور الشاعر من ذكريات زمن الطفولة في أحضان الأرض/الأم، أو الحبيبة مصدر الأنس والرضا، بوصفها امتداده الروحي والنفسي والكياني الذي يكتمل به، ويشعر بنقصه وحاجته إليه إذا ما فارقه، ولا شك في أن ذاكرة الإنسان بعامة والفلسطيني المقتلع من أرضه ومهبط وحيه وذكرياته قسراً بخاصة، تستعصي على المسح أو القهر، فما من قوة في رأي شفيق الحوت «قادرة على قهر الذاكرة، أو دحر الوجدان. فالذاكرة بطبعها عدو للقهر»(30). وأما طرف الثنائية الثاني فيتمثّل في افتقاد رفيق الأمس زمن المرح الطفولي على ربا الوطن، مما يعزز شعوره بالوحدة والغربة، ويفاقم من معاناته النفسية التي تطبع الأبيات بطابع الحزن والحسرة على ما فات من حياة كاملة، تجعله «يجهش» بعد أن كان «يبتسم» أو «يأنس»، وذلك لأنه خسر لذة أنسه وطيب عيشه، وهو في الوقت نفسه يكتفي برؤية تجليات الوطن في غربته في أي شيء يتصل به من قريب أو من بعيد، وهو ما يعيد إنتاج الأرض وحضورها بوصفها تمريناً للذاكرة ومنشطاً لها في التقاط أشياء الوطن واستحضارها، ولعل هذه الموازنة الإنسانية الموحية في حياة الإنسان بين الحاضر والماضي، تشير في رأي (إيريك فروم) إلى نوع من الانقسام الوجودي الكامن في أعماق النفس، ودون قدرته على التخلص منه مما يؤثر في شخصيته؛ لأن التناقض بين قدرة الإنسان على العيش وحيداً، وعلى الارتباط بالآخرين في آن واحد، يجعل منه وحدة فريدة لا يمكن أن تشابه غيرها، ومع ذلك فهو لا يطيق العزلة والوحدة، ويبحث دائماً عن ارتباط يصل بينه وبين رفاقه من البشر(31)، ويكون ذلك في استعادة تفصيلات جزئية صغيرة عن الوطن، لكنها ذات قيمة نفسية واجتماعية بالغة الأهمية في تحقيق الذات وكينونتها الوطنية والإنسانية، ويتضح هذا في قول الشاعر «وتجهش حين لا تلقى رفيقاً»، ولكي يحقق الشاعر ارتباطه بالآخرين وحضوره في فلسطين، نراه أيضاً يتعلل بوجود الأبوين على ترابها، أو يحدّث عنها من نفسه لنفسه لترضى عنه، وهذا أمر يولّد لدى الإنسان في رأي (أريكسون) شعوراً بالإنجاز وبالهوية وبالتآلف مقابل الشعور بالنقص واضطراب الدور والعزلة(32).

وتبقى مناجاة الشاعر للوطن في امتدادها عبر مراحل حياته منذ سنة 1947م وحتى وفاته في سنة 2010م؛ ويبقى طوال هذه الفترة الزمنية مسكوناً بالوطن، ومرتبطاً به ارتباطاً عضوياً؛ رغبة منه في استعادة زمن الطفولة والشباب في وطن مفقود، حتى يصل إلى أن تتصاغر أمامه كل أرض، ويتحوّل ترابه إلى تبر مرة، وإلى أرواح طاهرة وشعب كريم مرة أخرى، وذلك في قصيدة «كثير»، حيث يقول:

يريني فيك يا وطني شباباً
أحبّك واستهان بكل أمـــــــر

وطاف الأرض يبحث عن بلاد
تساوي منك أميالاً بشبـــــر

فلم يجد البلاد ولا بنيها
أعزّ عليه من حجر وصخـــــر

ترابك ليس في عيني تراب
يقاس بمثله تبراً بتبــــــر

ولكن فيه أرواح وشعب
وقلب كرائم ثكلت بحــــــر

لأنت عقيدة نفحت رؤانا
فجاء وليدنا بلقاح فكــــــر

هنالك في سفوحك والروابي
يزيّنها وساماً فوق صـــــدر

فترتعف الحياة على ثراها
وينمو في الورود شذى ويسري

ويحتفل النسيم به دماء
بأزكى نفحة خطرت بعطـر (33)

إن تجسيد الصور الذهنية المنطبعة في اللاشعور عن

مرحلة الطفولة والشباب داخل الوطن، تجعل من الشاعر شاعراً متأملاً يستعيد عن طريق الذكريات مواقف واقعية ونفسية في علاقته بالوطن الذي أحبه واستهان بكل أمر/أرض سواه، بل إنه لم يجد للعيش معنى من بعده، كما أنه لم يجد في العالم أبهى وأروع حسناً من مدينتي يافا وحيفا في قصيدة أخرى يقول فيها:

كان لي فيها شباب ضاحك
لم أجد من بعده للعيش معنى
طاف في الدنيا ولم يشهد لها
مدناً أبهى ولا أروع حسنا (34)

وهذا الموقف العاطفي/الشعري يجعل من الوطن المتناهي في الصغر في علاقته بالعالم كوناً غاية في الجمال لا يضاهيه جمال في العالم، كما يجعله نواة جغرافية شديدة الخصوصية، أو مرآة تعكس صورة شبابه منطبعة على صفحتها بما يزيدها تعظيماً وإشراقاً، تتضاءل أمامها كل أرض وكل بلد بحيث لا تساوي شبراً واحداً من ترابه أو تبره، ويرجع ذلك إلى «عاطفة شخصية مبعثها ما وجده الشاعر من سعادة في وطنه»(35)، ذلك الوطن الذي يرتعف/يسيل بالخصب والاخضرار والحياة من جهة، ويعبق بالورد والشذى ونفحات العطر من جهة أخرى، ولعل هذا يستدعي في الذهن أبياتاً لابن سناء الملك الشاعر المصري في العصر الأيوبي في موازنته بين حي شبرا في مصر وبصرى الشام وغوطة دمشق، حيث قال:

أيا بصري لا تنظرنّ غلى بُصرى
فإني ارى الأحباب في بلدة أخرى
وما بلدة لم يسكنوها ببلدة
ولو أنها بين السماكين والشعرى
فوالله ما أشري الشآم وملكه
وغوطته الخضرا بشبرين من شبرا (36)

ويستمر الشاعر في بث لواعج الشوق والحنين إلى وطن الروح، المنصهر بنار حبه، والمكتوي بنار غربته في الآن نفسه، لكنه في كلا الأمرين لا يبغي عنه حولا، فنراه متعبداً في محراب ذكراه، مستحضراً على أرضه زمن الشباب الآفل وأحلامه العريضة التي طوحتها السنين، وذهبت بها أدراج الرياح، وذلك في قصيدة «شاطئ البحر»، المقترنة بلوعة الاغتراب والحرمان والشوق إلى الروابى الخضراء. يقول:

شاطئ البحر أيا طاغي العباب
أين منّي فيك أحلام الشباب
عندما تقلع في أنوائه
وترى الإشعاع حتى في الضباب
أينها تلك الليالي وأنا
في يد الجهل أغنّي بالصواب
وإذا أفحم روحي عطش
وجدت ماء نميراً في السراب
وتراءت لي المعالي أملاً
دونه عنك وعن قومي اغترابي
يا لأيامي التي تمضي بى
وقفات عند هاتيك الروابي
واللظى يرشف مما سكبت
لوعة البحر عليها من رضاب
ومتى أزبد شوقاً وهوى
تتلقاه بعصف واضطراب
طالما أحزنني مرآهما
كلما الشمس تدانت للغياب
وبدت شفقاً على صفحته
شفق المحروم في دنيا اكتئاب
قرصت روحي وأدمت أدمعي
ذكريات فيك يا عالي الهضاب (37)

تنبئ الصياغة اللغوية، والدوال الشعرية، والأساليب الفنية، والموسيقا الشعرية عن تصوير مشهد فجائعي مفعم

بشحنات عاطفية نافذة كالسهام المسمومة في قلب كليم،وروح تفيض بمصاب جلل وخطب جسيم، وقد تجلّى ذلك في صور شتى من الجزع وضيق النَّفَس. فأما التجلي الأول فيرتبط بالتداعي الحر في استحضار الخبرات والذكريات التي مرّ بها الفرد، ويكون ذلك استجابة إلى مثير داخلي أو خارجي، يبدأ بشرارة تنقدح في فؤاد الشاعر، فتثير شجونه، وتهيّج مشاعره وذكرياته، وتعيده إلى زمن ماضٍ انطبعت صوره وأحداثه على مرآة نفسه وصفحة وجدانه، وقد تحقق ذلك عندما شاهد الشاعر شاطئ البحر في بقعة ما من هذا العالم الواسع، وأقلع في عبابه مما جعله يستدعي الشاطئ الفلسطيني، ويتساءل متمنياً العودة إليه من خلال الحرف «أين» في البيت الثالث، الدال على طلب تعيين المكان، وهو تمنٍ يدل على الاستبعاد، فضلاً عن دلالات الحزن والحرمان والاكتئاب في سياق الأبيات، التي تسرد حكاية الشاعر مع وطن سليب، وقد خرجت من رحم الذكرى والاستدعاء لحاجته إلى الإشباع، والتوازن الداخلي، واستعادة الهوية؛ وبذلك «تحدد الدافعية شدة السلوك اعتماداً على مدى الحاجة أو الدافع إلى الإشباع، أو مدى صعوبة أو سهولة الوصول إلى الباعث الذي يشبع الدافع. فكلما كانت الحاجة ملحّة وشديدة، كان السلوك المنبعث قوياً لإشباع هذه الحاجة، كما أنه إذا وجدت صعوبات تعيق تحقيق الهدف، فإن محاولات الفرد تزداد من أجل تحقيقه»(38).

وبناء على شدة الدافع وصعوبة تحقيق الهدف، فقد كانت فلسطين تتراءى بكثرة أمام ناظري الشاعر، وتتجسد صورتها ومكوناتها الطبيعية والبشرية في كل لمعة فكر، ولمحة طرف، وخلجة نفس، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر، أثر الطيور في إثارة شجون الشاعر واستجابته النفسية(39)، ومن ذلك أيضاً انبعاث فلسطين بوصفها جنة الخلد حين وطئت أقدام الشاعر أرض الكنانة/مصر، التي أوحت له باستعادة الشباب، والمداواة بحسنها عن الاغتراب، والتشبث بالإياب إلى وطن أوقف كيانه الإنساني على حبه وهواه دون سواه، وذلك في قصيدة «أيتها الصحراء». يقول مخاطباً مصر بوصفها الدافع/الباعث على أشجانه وذكرياته تجاه وطنه فلسطين:

جئت أسترجع يا مصر شبابي
وأداوي فيك بالحسن اغترابي
ذهب العمر ولم يذهب به
شوقه الدامي إلى هذي الروابي
جئت لا أنظر إلا نحوها
وكأني ناظر فوق السحاب
فهنا ترتع أفلاك الدجى
وهنا يسكن مجد في التراب
وهنا يبعثني حلمي إلى
جنّة الخلد وعيش مستطاب
في فلسطين وفي قلب العلى
كيف لا ينهض في يوم الحساب (40)

وأما التجلّي الثاني فمتخلّق في رحم الأساليب الفنية الإنشائية الطلبية وغير الطلبية، مثل قول الشاعر: «أيا طاغي العباب-أين أحلام الشباب-أينها تلك الليالي-يا لأيامي-ومتى أزبد شوقاً-يا عالي الهضاب»، وهي أساليب تسيطر سيطرة تامة على حركة الصياغة اللغوية، وترتكز عليها الأبيات في كل مفاصلها الدلالية، وتضج بالشكوى من ضياع أحلام الشباب، وفداحة المصاب، وعطش الروح وشوقها الدامي للعودة غلى الوطن المستباح، وقد شكّل تكرار هذه الأساليب في قصائد الحنين في ديوان الشاعر ظاهرة أسلوبية بارزة ملتحمة بالتجربة الشعرية، وفق رؤيا ذات حنين مشبوب، وعاطفة محتدمة، ووجد صادق، تغلّفها لوعة البعد ومرارة الحرمان، وتصوّر خلجات النفس، وتستبطن أعماقها الإنسانية ولهفتها في العودة إلى ربوع الوطن السليب، ورغبتها الجامحة في استعادته وامتلاكه، وقد فسّر عبده بدوي كثرة توظيف شعراء الحنين على مرّ العصور لأساليب الاستفهام والنداء والاستغاثة والندبة، بعدم تماسكهم وتوترهم في الغربة، وشعورهم بالفقد، مما يساعدهم على التعبير عن الانفجارات العاطفية الباكية(41).

وأما التجلي الثالث والأخير فيتمثّل في توظيف موسيقا بحر الرمل، وهو بحر وسط بين البطيء والسريع لغلبة مقاطعه الطويلة على القصيرة، لكن الزحافات المتعددة التي تدخل تفعيلاته، وتمارس حذفاً لبعض سواكنه مثل زحاف (الخبن)، وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة، مما يحوّلها من (فاعلاتن) إلى (فعلاتن)، يتيح له إمكانية السرعة، وقد أكثر الشاعر من استخدامه في سياق الأبيات، إذ تكررت حوالي عشرين مرة، وذلك ليناسب بين شدة انفعالاته وحركة القصيدة في مشاكلتها لحركة البحر الطاغي العباب في استجلاب الذكرى الطافحة بالحنين والشجن، ينضاف غلى ما سبق أن بحر الرمل يجود في مواطن الحزن والرثاء، وقد ضم حازم القرطاجني إليه بحر المديد، بقوله: «وللمديد رقة وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة، ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء، وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر»(42)؛ وبهذا استطاع الشاعر العثور على النغمة الموسيقية المشابهة لحركة نفسه الفوّارة، وخفقة روحه الملتاعة.

وفي خضم المناجاة الشعرية واستحضار الذكريات عن الوطن المفقود، تتجلى بلدة الشاعر (بير زيت) ومسقط رأسه في صورة زاهية، زاخرة بينابيع المياه التي تسقيها ماء زلال، وأشهرها عيم الحمّام وعيم المرج. يقول في قصيدة «عودة»:

تشتاق رؤية موطن وتحبّه
حبّاً تجاوز في الحياة بقـــــاء
طرحت لك الأعوام كل مسرّة
فاخترت منها ما تضنّ عطـاء
لو تستطيع إلى شبابك وقفة
في «بئر زيت» وروضة غنّـــــاء
تستعذب الماء القراح وتنتشي
أدباً تغنّيه الحســـــــــان رواء
هل في ينابيع العيون منابع
تنصبّ في أزهى الثغور نقـــاء
فاشرب هواك وذكرياتك علقماً
وانثر دموعك نحوها أصــــداء
هذي السفوح وانا من أطيارها
غمزتك تحذر بطشهم جبنــاء
تأبى الكرامة والمروءة أن ترى
فيها اللئيم يسرّح الكرماء (43)

إن حشد مظاهر الجمال الرومانسي في طبيعة الوطن/ بير زيت، قادر على النفاذ إلى المستويات الأعمق في النفس الإنسانية، وتجسيد صورة المشوق الصادي إلى موطن الذكريات، كما أنه قادر على أن يذيق المرء نشوة الحب واستعذاب الحياة/الماء القراح في حضرة الجمال المتخيّل أو المفقود لوطن طال البعد عنه والافتقار إليه؛ ولذلك تتشكّل الأبيات من فسيفساء لونية وحركية تكتمل بها صورة مسقط الرأس/بير زيت بكثرة تدفق ينابيعها من باطن الأرض التي تسقي إنسانها وطيرها وشجرها، فضلاً عن انتشاء أدبها في إشارة إلى ما نهله الشاعر في مراحل تعليمه الأولى في ربوع كلية بير زيت، التي أصبحت بعد ذلك جامعة يؤمها الطلبة في فلسطين من كل حدب وصوب، حيث استقى الشاعر العلم على أيدي كبار العلماء والأدباء والشعراء، وقد ساعد جمال الطبيعة جهود هؤلاء الأساتذة في صقل مواهب عدد كبير من الشعراء في فلسطين في تلك الحقبة، وأشهرهم الشاعر الكبير كمال ناصر، وهذا الزمن الجميل هو الذي دفع الشاعر إلى استعادته، كما استعاد زمن الطفولة والشباب شأن كثير من الشعراء على مرّ التاريخ الأدبي، ويمكن رد ذلك إلى «الأصول النفسية عينها التي رأيناها تدفعهم إلى البعد الزماني عن الحاضر. فالحاضر يثقل كواهلهم بمتطلباته العديدة، ومسؤولياته الجسيمة...ويجعلهم يتوقون إلى زمان كان الواحد منهم خالي الذهن من هذه المشقة كلها، ينعم بالعطف الأبوي والمرح الطفولي في جو من البراءة والسذاجة»(44)، وبالرغم من هذا الجو الرومانسي البريء والساذج الذي يضعنا فيه الشاعر، إلا أن المشهد الشعري للأبيات ينغلق على مفارقة فاجعة تنغّص أجواء البراءة، وتكدّر صفو الحياة-

كعادة الشاعر- حيث يجعل الماضي ينزوي في قبو معتم، ويبرز الحاضر بوجهه القبيح في صورة احتلال لئيم يسرّح/ ينفي كرماء الأرض وأصحابها الأصليين خارج حدود الزمان والمكان والجغرافيا الفلسطينية.

الهوامش:

1- رسائل الجاحظ: 386/2

2- دياب ربيع: ديوان شذرات الربيع- منشورات جمعية بير زيت في الولايات المتحدة- ط1 -2010م. (ص111)

3- د. عيسى الناعوري: أدب المهجر-دار المعارف-مصر-ط3-1977م. (79)

4- محمود درويش: حيرة العائد-دار رياض الريس-بيروت-ط1-2007م. (ص44)

5- انظر ابن منظور المصري: لسان العرب-مادة "حنن"-مج13-دار صادر-بيروت-ط1-1990م.

6- انظر د. إبراهيم أنيس: المعجم الوسيط-مادة "حنّ"- مصر-1972م.

7- أحمد النقشبندي الخالدي- معجم الكلمات الصوفية- مؤسسة الانتشار العربي-بيروت-ط1-1997م. (ص67)

8- عنترة بن شداد: ديوانه-شرح د. يوسف عيد-دار الجيل-بيروت-ط1-1992م. (ص33)

9- أبو علي القالي: ذيل الأمالي-دار الكتب العلمية-بيروت-مج3-د.ت. (ص135)

10- رسائل الجاحظ: 388/2

11- ما سبق: 386/2

12- أبو تمام: شرح ديوان أبي تمام-ضبط معانيه وشروحه إيليا الحاوي-دار الكتاب اللبناني-بيروت-ط1-1981م (ص764)

13- المقتضب من تحفة القادم (ص103)

14- عبده بدوي: الغربة المكانية في الشعر العربي-مجلة عالم الفكر-الكويت-مج15-ع1-إبريل 1984. (ص13)

15- دياب ربيع: ديوانه. (ص29)

16- انظر جهاد فاضل: دياب ربيع، آخر العنقود في الشعر المهجري. (ص24)

17- د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر-دار المعارف-مصر-1977م. (ص396)

18- د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري-دار المعارف-مصر-1981م. (187)

19- دياب ربيع: ديوانه. (ص32)

20- انظر المالقي: رصف المباني في شرح حروف المعاني-تحقيق د. أحمد الخرّاط-دار القلم-دمشق-ط2-1985م. (ص513)

21- دياب: ديوانه. (ص59)

22-محمد بركات أبو علي: دراسات في البلاغة-دار الفكر-عمّان- ط1- (ص133)

23- رشاد أبو شاور: تجربة النكبة واللجوء-ضمن كتاب معنى النكبة 1948م، تحرير سميح شبيب-المركز الفلسطيني للدراسات-رام الله-2006م. (ص64)

24- دياب ربيع: ديوانه. (ص74)

25- ما سبق: (ص34)

26- محمود درويش: ديوان محمود درويش-دار العودة-بيروت-ط1-مج2-1994م. (ص313)

27- رسائل الجاحظ: 386/2.

28- دياب ربيع: ديوانه. (ص38)

29- ما سبق: (ص34-35)

30- نقلاً عن إبراهيم أبو لغد: اليوم الأخير قبل سقوط يافا-مجلة الكرمل-ع55-رام الله-1998م. (ص117)

31- نقلاً عن د. حسن محمد حمّاد: الاغتراب عند إيريك فروم-المؤسسة الجامعية-بيروت-ط1-1995م. (ص30)

32- نقلاً عن د. علاء الدين كفافي: الارتقاء النفسي للمراهق-دار المعرفة الجامعية-الإسكندرية-2008م. (ص115-117)

33- دياب ربيع: ديوانه. (ص51)

34- ما سبق: (ص72)

35- د. أحمد بدوي: الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية-دار نهضة مصر-ط8-د.ت. (ص118)

36- ابن سناء الملك: ديوانه-تحقيق د. محمد عبد الحق-مطبعة دار المعارف العثمانية-الهند-ط1-1958. (ص303-304)

37- دياب ربيع: ديوانه. (ص32)

38- د. علي فالح الهنداوي (وزميله): مبادئ أساسية في علم النفس-دار حنين للنشر-عمّان-ط1-2002م. (ص247)

39- انظر دياب ربيع: ديوانه. (81)

40- ما سبق: (ص67)

41- عبده بدوي: الغربة المكانية في الشعر العربي. (ص38)

42- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء-تحيق محمد الحبيب بن الخوجة-دار الغرب الإسلامي-بيروت-ط3-1986م. (ص269)

43- دياب ربيع: ديوانه. (ص64-65)

44- عيسى بلاطة: الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث-دار الثقافة-بيروت-ط1-1996م. (ص63)

شعرية المفارقة بالحرب

قراءة في إكليل جواد الحطاب

◄ د. بشرى البستاني

ظل الأدب الحي شعراً ورواية وقصة وأنواعاً أخرى ينبض بقضايا الإنسان العادلة، وظل يرفض العدوان والاستلاب، دامجاً رفضه بالشعري والجمالي، على ألا تطغى الوظيفة التواصلية ولا السمة المرجعية على الوظيفة الشعرية والجمالية فيه، لأن طغيانها يعني القضاء على روح الشعر بمقاربة المرجعيات وجها لوجه، وإحلال لغة الواقع ومن يُكتب إليهم بدلاً من لغة الإيحاء في النص، فالموهبة الفنية المقتدرة تأخذ على عاتقها في عملية التحويل الإبداعي صهر المرجعية، لتذوب في صميم الشعرية، منسجمة مع البيئة التي تحولت إليها، والمرجعية لا تتحول إلى شعر إلا إذا تمكنت من الإفلات بعيداً عن قبضة من يحاول الإمساك بها في فعل القراءة، كي تغادر محدوديتها إلى فضاء الفن الذي يوحي ولا يحدد، وبقي الشعر في طريقه لتحقيق هدفه يسلك طرائق غير مباشرة في تشكيل اللغة، ولعل المفارقة واحدة من هذه الطرائق التي وجدت في لغة الأدب والشعر منذ القدم، لكن تعريفها وترسيم حدودها ووظائفها وطبيعة تشكلها تأخر حتى العصر الحديث، وإن كان لهذا الفن حضور في تراثنا الفني العربي القديم، إلا أنه لم يسجل حضوراً مصطلحياً لدى النقاد بل حضر من المصطلحات ما يقترب من التعبير عنه كالتعريض وتجاهل العارف وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح والمتشابهات والتشكك، وقد وردت هذه المصطلحات في أكثر من كتاب نقدي كالمثل السائر والعمدة والسكاكي والقزويني(1)، أما عبد القاهر الجرجاني، فقد أعطى أهمية كبيرة لفكرة الجدل والمغايرة في المعنى وضرورة توليد دلالات جديدة في حديثه عن التجنيس والتشبيه والاستعارات والكناية، مؤكداً أهمية المغايرة والمخالفة والتفاوت في توليد المعاني وكسر أفق توقع القارئ، على حد تعبير نظريات القراءة، فالفن الأصيل ما هو إلا تداخلات جدلية معبر عنها بتشكيلات جمالية، إنه جدليات وعناصر تتشكل عبر «الهدم الكامن في الإثبات» (2)، ولذلك كانت الكثافة بؤرة انطلاق الدلالات مؤتلفة مختلفة في كل تقنيات الأدب، ولعلها في المفارقة كامنة بشكل شديد الحضور، ولقد حاول الدكتور خالد سليمان تلخيص أهم تعريفات المحدثين الغربيين الذين اهتموا بموضوعها من وجهة نظره، محاولاً استشراف العناصر المشتركة بين هذه التعريفات المتباينة، التي لخصها فيما بعد بثلاثة عناصر فكان جدوله مشتملاً على المصادر الآتية:(3)

1- معجم اوكسفورد المختصر: وعرفها بأنها تعبير عن معنى معين بلغة نقيضة ولهدف مختلف.

2- أوجست شليجل: المفارقة شكل من النقيضة.

3- ميويك: هي قول شئ دون قول حقيقته.

4- صموئيل جونسون: طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى فيها مناقضاً أو مضاداً للكلمات .

5- صموئيل هاينز: نظرة في الحياة تجد الخبرة عبرة لتفسيرات متنوعة ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، وذلك لأن التنافرات جزء من طبيعة الوجود.

◄ باحثة وأكاديمية من العراق.

6- آلان رودي: المفارقة ليست رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف، بل مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة.

7- رولان بارت: المفارقة شكوك تتحول إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة، ومن شأن هذا القلق إبقاء تلاعب الرموز وتعدد دلالاتها قائماً.

8- ماكس بيربوم: المفارقة إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً.

9- ماريك فيتلي: المفارقة علامة منتجة لعدد غير محدود من العلامات .

10- البلاغيون الجدد: المفارقة صيغة أو أثر من الصيغ الثلاث:

1- الباث يقول شيئاً بينما هو يعني شيئاً أخر.

2- الباث يقول شيئاً بينما يفهم المتلقي شيئاً أخر.

5- الباث يقول شيئاً بينما يقول في الوقت نفسه شيئاً آخر.

ومن خلال هذا العرض يستخلص الباحث وجود عناصر يراها مشتركة في هذه التعريفات ويلخصها بثلاثة: أولها، أن الدال في منظومة المفارقة يؤدي مدلولات سياقية نقيضة لمدلوله المعجمي. وثانيها، إن الرسالة التي تتضمنها معاني المفارقة ودلالاتها نقيضة لدلالة المعجم الظاهرة، وما تود تحقيقه من رؤية في المتلقي صاحب البصيرة، وثالثها ، صاحب البصيرة، وهو الطرف الذي تحقق رسالة المفارقة نفسها لديه.

ولكثافة الدلالات التي توجزها المفارقة كونها قديمة قدم الوجود الإنساني وعميقة عمق الاحتدامات الدرامية التي ملأت عالمه، فإن مصطلحها ظل يكتسب معاني جديدة، كما يرى ميويك بحيث جرى عليها تحولات جذرية، حتى غدا من الممكن النظر إلى العالم بما يموج فيه من متناقضات على أنه مسرح ذو مفارقات شتى (4).

وتؤكد الدكتورة نبيلة إبراهيم قضية نشوء مصطلح المفارقة في إطار فلسفي بدءاً من ,,كانت" الذي كانت فلسفته القائمة على الفصل بين التجريبي والترانسندالي - الذي يعني الوعي بوجود أنا مفكرة مقترنة بكل تجربة- مثار هجوم عليه، كون العقل عنده لا سلطان له على الواقع، وبهذا يظل العالم منقسما على ذاتي وموضوعي، وعلى عقل وحس وفكر ووجود، وهذا ما حاول هيجل التغلب عليه في نظريته اتحاد الأضداد وأهمية قدرة الإنسان على إعادة توحيد الأجزاء المنفصلة لعالمه والحرص على إدخال الطبيعة والمجتمع في حظيرة العقل، وإلا كتب عليه الإخفاق والإحباط، من هنا تكون فلسفة ,, كانت ,, هي فاتحة المجال في الفلسفة الحديثة والنقد الحديث للبحث عن جذور المفارقة وشيوعها.(5) ويرى شليجل أننا لن نصل للمفارقة إلا بعد أن تكون الأحداث والحياة بأسرها مدركة وقابلة للتمثل بوصفها لعبة وحشداً من المتناقضات، إذ تكون المفارقة ليس هي الصراع بين تلك المتناقضات حسب، بل هي الوعي الشديد بالتناقض القائم داخل الذات وخارجها، ولذلك لا يمكن للمتحير أن يتقن فن المفارقة، بل لا بد للإنسان من تجاوز حيرته، كي يستطيع أن يناور، ليلعب على الشيء ونقيضه بمهارة فائقة، فهي عنده السمو الكامل على الذات، وهي المناورة باللعب على كل الاحتمالات، بل المناورة باللعب على الذات نفسها.(6) كل ذلك يؤكد أن المفارقة ليست حلية للزينة في النص الأدبي، ولا هي لعبة بلا قوانين، بل هي لا تكون مكوناً أدبياً إلا إذا كانت نابضة في صميم البنية التشكيلية للنص، لا تطغى عليها الصنعة ولا يهيمن عليها الوعي القصدي، بل تندمج في تشكيلها الموهبة المقتدرة بذكاء الفن ومهارة المعرفة، ولا تكون أدباً إلا إذا امتلكت الأدوات، التي تجعل منها مفارقة منبثقة الدلالات، لها قوانينها الماهرة والماكرة معاً، كما أن لها أهدافها التي تتنوع حسب عمق رؤية المبدع وسعة أفقه ومدى وعيه بذاته، وبما حوله من صراع واحتدامات، فكلما كان المبدع واعياً بكثافة الحياة وتعقيداتها وكارثية وقائعها، وبالفلسفات المغذية لتلك الوقائع كانت مفارقاته متشظية الدلالة، عميقة البعد، بعيدة المرمى، ومتشابكة الأهداف، ولذلك كانت مقاصد المفارقة

أبعد أثراً من أن تحصى، وأبعد من أن يُرسم لها معنى واحد، فهي فن منحاز لقضية أو متحيز ضدها، يحقق انحيازه بأشكال شتى منها الدعوة للفعل إغراء أو سخرية أو تشويقاً أو هجاء وتهكماً، وتتلخص آليات انتاجها بالتلاعب بالألفاظ والتناقض والتضاد والرمز والانزياحات التي تأخذ لها مظاهر مجازية متعددة، وعليه فالمفارقة تطرح معنيين الأول يشتغل في المستوى اللفظي حسب، فهو ليس مقصود النص، ولذلك فهو عرضي وكاذب ومحدود، أما الثاني فهو المعنى الجوهري، وهو الكامن المضمر والمقصود غير المحدد كونه قادراً على توليد الدلالة، وذلك ما يقصده صانع المفارقة، فالمفارقة إذن هي فن الاحتمالات التي كرستها نظرية الكوانتم في الفيزياء الحديثة، حيث لا يمكن صياغة قوانين تحكم سلوك الذرة، بالرغم من كون العملية متواصلة الحدوث، فكل شيء هو مشروع احتمال، والاحتمال أمر يظل مشروع حدوث أو تحقق، ولكنه لم يحدث بعد، ولذلك كان لهذا الفن في الشعر خاصة، وفي ضروب الأدب الأخرى بشكل عام مكانة مهمة أرستها التوجهات الحديثة نحو ضرورة نزوع النص المعاصر بطبقاته التشكيلية، نحو تعدد القراءات التي تفتح مع كل قراءة احتمالاً لقراءة أخرى، من خلال كسر مركزية النص وتفجير بؤرته التي كانت تشتغل عليها البنيوية، وهذا لن يتم إلا بكونه نصاً ذا مستويات كثيفة، وحاوية لطاقة درامية محتشدة بالقدرة على التفجر الدلالي، ويختلف حضور المفارقة في الشعر بين ضربين، الأول حضور جزئي يرد خلال السياق بين الصياغات الفنية الأخرى، والثاني كلي، حينما تبنى القصيدة كلياً على تشكيل المفارقة، ومن تأملنا لمكونات الشعر العربي والحديث منه بشكل خاص، نجد للضرب الأول حضوراً يكاد يكون شاملاً في القصيدة عموماً، وفي القصيدة المعاصرة على وجه الخصوص، إذ لا يكاد يخلو نص حديث من مفارقة هنا وهناك، كونه ابن بيئة التناقضات الحادة التي يعيشها الحاضر الإنساني المأزوم.

في هذا الميدان تأتي قراءتنا لنماذج من ديوان "إكليل موسيقى على جثة بيانو" (7) للشاعر جواد الحطاب الذي عرف بتنويعاته الحركية على وتر القصيدة، وقدرته على تشكيل قضية الإنسان المعاصر تشكيلاً جمالياً بطرائق فنية شتى، مرة بالتفعيلة وأخرى بقصيدة النثر، وثالثة بهما معاً، ورابعة بشعرية السرد، وخامسة بدمج كل ذلك في تشكيلات حوارية قائمة على تداخل فني أجناسي، يسعى إلى نسج إكليل موسيقي ينضفر بانسجام على جثة بيانو، وإذا كان البيانو مجموعة مفاتيح يمكن أن تطلق أنغاماً وموضوعات عدة، وإنها تتشكل عبر تصاعد زمني سريع مرة وبطئ أخرى، وخافت مرة وجهري ثانية، فإن "المفتاح في البيانو" كما يقول الفرنسيون، والمفتاح بداية الحل وهو رمز العبور والانتقال من مرحلة الشتات إلى التحقق، لكن ذلك التحقق ما يلبث أن يؤول إلى جثة، والجثة جسد فارقته الروح، فهل كان البيانو هو جثة الادعاءات الغربية التي عزفت طويلاً الحان الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، التي باءت في التطبيق أنانية وسلباً ونهباً واجتياحاً وتعذيباً، لذلك الإنسان وتخريبا لحياته، أم كان هو العراق الذي يمثل للشاعر، ولكل العارفين في العالم، وللمحتل نفسه مجموعة المفاتيح لكل ما أغلق، كنوزاً للعلم والثروات المادية والمعنوية، وحاوياً للحضارات وواحة خصبة للفنون والآداب، لكن تلك المفاتيح ظلت عرضة للكسر والتحطيم والضياع من قبل كل قوى الشر في العالم، حتى غدا جثة يعلوها إكليل موسيقى، في مفارقة بين الحركة والسكون، بين الصوت والموت، أم هو حلم الشرقيين بالخلاص من جملة الكوابيس التي عاشوها قرونا تحت وطأة التخلف وأنواع الاستلاب، لكن ذلك الحلم بالخلاص تشظى كتشظي عنوان مجموعة الحطاب في القصائد الداخلية للديوان، دون أن يضعه عنواناً لقصيدة واحدة يتحقق فيها، فقصيدة تمثل مضامين المجموعة كلها وتتمثلها، فنحن نجد شيئاً منه في قصيدة موسيقى، وشيئاً في قصيدة جثة بيانو، لكننا لا نجد الإكليل عنواناً، ولعلها مقصدية حق من الشاعر بأن زمن الإكاليل التي توضع على هامة النبل والصدق الإنساني، قد قضى وذهب أوانه مذ جثمت على الإنسان فلسفة البطش والحديد والذرائع وعبادة المصالح الذاتية، ولذلك لم يرد الإكليل في المجموعة إلا علامة حداد مرفوعة على جثة بيانو،

وتلك اولى المفارقات التي ستعاود حضورها في الديوان:

„قلقي وهو يرتجل النوم..

تناسى أن ينزع أسنانه من سريري

فظلت الأجفان بلا ستائر..

الريح شك..

والكلمات إكليل موسيقى

على جثة بيانو.." ص62

إن الصورة تشي بقسوة حادة، فالقلق قد أنشب أسنانه في سرير النوم/ جسد الإنسان المؤرق على السرير، والمجاز المرسل الذي علاقته مكانية لم يعد يشتغل من خلال العلاقة، بل من خلال الاندماج والاشتباك، حتى غدا القلق وهو شعور داخلي خاص يتجاوز الذات، ليحتل كل ما حول الشاعر، ويغرس أسنانه بوحشية هناك، فهو يتناسى أن ينزع أسنانه من ذلك الجسد، والفعل يتناسى يحمل في دلالته مقصدية التذكر بوعي غرس الأسنان، ونتاج هذه المقصدية وجع أبقى الأجفان دون إغماض مما نفى النوم عن الذات الشاعرة .

إن سطرين من النقاط بعد الصورة المركبة والمشتبكة ببعضها والقائمة على المفارقة، استطاعا أن يوحيا بالعذاب المحايث للأرق عبر زمن نفسي كثيف من الاغتراب والألم، فالنقاط عبر الأسطر- كما هو فراغ البياض- فضاء للقراءة، إنها فجوة للتأويل وفرصة لتنوع القراءات، وامتداد لليل الأرق الذي ظل عبر الشعر لانهاية لهواجسه وعذاب شجونه، وعبر تقلب النفس بوساوسها وأوزارها وشفافيتها تكون الريح شكاً، وبما أن الريح حركة بسلبياتها وايجابياتها، والحركة حياة، فإن الحياة ريح في رؤية الشاعر، والحياة شك هي الأخرى، والكلمات المضفورة بجمع المؤنث السالم تغدو إكليلاً، لكن المفارقة أن الإكليل يفارق ما وضع له من دلالات النصر والزهو وتذكر الأمجاد، ليصير إكليلاً على جثة بيانو. في هذا السياق الحاد يرد ترميز العنوان، إذ تعبر الكلمة من سرها المقدس الذي يكتنز طاقة الفعل بدءاً، ففي البدء كانت الكلمة، أقولُ تعبرالكلمة من سمتها العلامية التي تمنحها إياها اللغة، حيث المعاينة الدلالية، إلى سمة فنية أخرى حيث يكون التجريد، هو الغاية حينما تعجز اللغة عن أداء مهمتها، فتلجأ لفن آخر لكن باللغة كذلك. إن المفارقة اللغوية بقدرتها على كسر التوقعات قادرة على خلق اللغة من جديد، كما أنها قادرة على تشكيل شعرية التنوع التعبيري، الذي يحمل سمة التفرد والدهشة، إن وعي الشاعر بدور المفارقة وأثرها في النص يغذيه الوعي بالظروف المأساوية المحيطة به على المستويين الفردي والجمعي، تلك الظروف التي شكلت وما تزال تشكل مفارقة تاريخية بالغة الخطورة، استمدت روافدها من حسه الوجودي بما حوله، ومن ضروب الصدام السياسي والاجتماعي والطائفي والمحاصصي، الذي أوقعه وجود المحتل في وطن كل ما فيه صار عرضة للتفجر والانتهاك، بعد تاريخ كامل من بهاء الفعل وحركية الحضور والتراكم الحضاري الخلاق:

„أيتها الممرضة

اطليني بدهان ضد الزنجار

فماذا يفعل المكركروم

لجسدي الموغل في الشظايا

الشظايا تلبسنا

لتستر عريها.." ص99

نعم الشظايا لكثافتها وانتشارها في كل مكان، وطغيان حضورها على كل شئ صارت تلبسنا لتستر بشاعة فعلها التدميري والعشوائي، لا سيما وهي تحصد الأبرياء في بيوتهم، في أسرة النوم، وفي الشارع، وفي أماكن العمل، إنها تلبسنا وتكسونا بالصدأ إشارة لدوام الحال وطول المدة، ولذلك ما جدوى الأدوية مع الصدأ، إن الشاعر عدل عن استعمال مفردة الصدأ الى الزنجار إيغالاً بالتعبير عن لا إنسانية ما يحدث، وعن تشيئ الإنسان ومدى الإساءة إليه، وعن شيوع التجريح والموت شيوعاً لا يلائمه غير التعبير الشائع..

إن كثافة حضور المفارقة بأنواعها لدى جواد الحطاب عبر هذا الديوان تبدو لافتة للنظر، وذلك لتشكلها في صميم نبض النصوص بشكل عام، فقد جاءت بأشكال جزئية شتى، كما بُنيت عليها قصائد عديدة بناء كلياً مما دعا الى تخصيص هذه القراءة لمعاينة حضورها الجمالي عبر النصوص:

«ماذا أفعل (برأس المال)..

حين يكون رأس وطني مطلوباً..

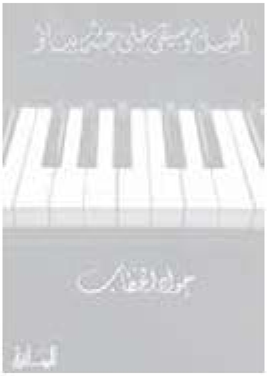
أيتها المعارضة..

ماذا افعل بإذاعة المستقبل

وحاضرُ أطفالي محكوم بالموت» ص 71

فرأس المال لا يحيل على ماركس الا لدى من يعرف ذلك من القراء النموذجيين، لكن تعبير (رأس المال) يبقى مُعبراً بشقيه اللغوي والاصطلاحي عن مفارقة حادة بين الحياة التي تمثلها فاعلية الاقتصاد في (رأس المال)، الذي يعد وحده النبض الذي يحرك حضارتهم المعاصرة، والذي من أجله يغزون بلدان الكنوز والثروات ويسلبونها، وبين الموت الذي يهدد الوطن، كون رأسه مطلوباً من أشد الأعداء شراسة ضد الحياة، والمفارقة الثانية تأكيد للأولى، كون المعارضة مهتمة بإذاعة المستقبل، بينما أطفال الحاضر محكومون بالموت، وحيث لامستقبل بموتهم، وتتجلى اللعبة ما بين حاضر الأطفال المهدد وإذاعة تتحدث عن مستقبل، إذ المنطقي الانصراف لإنقاذ المستقبل الحقيقي الإنساني من الفناء أولاً، فعمل الإنقاذ أولاً حين يكون الموت محيقاً بالإنسان، ومن ثم تأتي مشروعية الكلام في الإذاعات عن المستقبل.

هكذا ترتفع الواقعة عن واقعيتها المادية لتكون صالحة للتعبير عن الوقوف إلى جانب الإنسان، وهو يواجه الطغاة والقتلة في كل زمان ومكان، لأن الواقعة متى ما حضرت بحدودها وميقاتها ومرجعياتها المطابقة دون أن تنهض بصميم الشعرية، نلمس عن النص تفرده الشعري وإبداعه



الجمالي، لتكون هي الواقع البديل عن الشعر فيه، ولذلك قيل إن أهم عقيدة أدبية يصدر عنها الناقد، هي أن يعدُّ الأثر الأدبي أو النص الأدبي الرفيع بنية مهاجرة متحولة تتأسس على نقض العلاقة المباشرة، التي يمكن أن تشدها وتمنعها من الترحال والحلول بكل السياقات، سواء كان ما تحيل عليه الكاتب أم السياق أم الأفق المرسوم في علاقة الكاتب بمن يكتب إليهم..(8) ونجد أن نظريات القراءة قد اتخذت لها في الأمر مذاهب تنوعت بحسب آراء المنظرين لها وفلسفاتهم، فمنطلقات ياوس تسعى إلى وضع التاريخ في قلب الدراسة الأدبية، لأنها الأشمل والأدق تعبيراً عن قضايا الإنسان، وأكثر ملامسة لمواجد روحه، على النقيض من منهج آخرين ممن كان همهم، وضع الدراسات الأدبية في قلب عملية التاريخ، كما يرى هايدن هوايت.(9)

واذا كانت المفارقة تصعب على التحديد الدقيق، فإنها بلا شك لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين، صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ، وتدفعه الى البحث عن المعنى الخفي الذي غالباً ما يكون المعنى الضد(10)، ولذلك اختصر شليجل المسألة في تعريف المفارقة حينما قال هي «شكل من أشكال النقيضة»، فحينما تكون الشظايا موغلة بالجسد، فإنها

تشعل من العذاب ما لا يصدق، ولذلك قلب التشكيل الحقيقة إلى الضد الذي لا يصدق، لكنه يكون مقبولاً إذ يوازي حجم الألم الناجم عن اختراق كميات هائلة من الشظايا لجسد السارد الـ (أنا) زيادة بالحميمية التي يُشيعها ضمير المتكلم. ولعل السخرية التي تنتجها المفارقة في واحدة من دلالاتها، هي واحدة من أمرّ دلالات الألم، إنها وجع الروح التي يئست من الجد منقذاً، وأحبطها السعي نحو العثور على حل فراحت تفرغ عذابها بسخرية ملتاعة:

"أيتها الزائرة..

لا تجلبي فاكهة

اجلبي شاشا وقطنا." ص100

فبأي الدلالات يمكن أن نوجه هذا النص البالغ العذاب والتعذيب، أهي مفارقة توجّع أم سخرية مرة، أم هي تعبير عن خفوت فاعلية الحياة، بسبب ما لحق بها من تدمير بأسلحة قتل الإنسان، بحيث لم يعد الجسد الآن بحاجة للغذاء قدر حاجته للأدوية وعلاج الجروح ونزف الدماء، لكن النص بالرغم من مرارته وفاعلية السلب فيه، إلا أنه يضمر روح التواصل الحميم في سطره الأول، مما يؤكد استمرار المراهنة النبيلة على وحدة هذا الشعب والوطن، لكن روح الشاعر في بحثها عن ملاذ لا تجد من يغيثها، فتلجأ للتراتيل من أجل سلام وانسجام مفقودين. إن تكرار مفردة بلادي، وجعلها بداية النص والنهاية معاً يحيل على تكثيف كوني يجعل من هذه البلاد مفارقة مربكة بتحولاتها التراسلية، فهي الدمعة في الشفتين، والضحكة في العينين، والرجفة في الرئتين، حتى لنحس ذلك التعاطف الإنساني الشامل مع بلاد الشاعر، حين تصير الدمعة والضحكة والرجفة والشهقة عموماً... بلادي:

"بلادي بلادي

الدمعة في الشفتين بلادي

الضحكة في العينين بلادي

الرجفة في الرئتين بلادي

والشهقة في الكفين بلادي." ص 109

هكذا في عودة إلى التراتيل الأولى يوم كان الشعر هو دين الإنسان الأول، حينما كانت اللغة تكتنز ملاذاته وتحمي خوفه من الطبيعة، وما يزخر فيها من رعود وبروق وكواسر، وحين يصير النداء ضراعة وشهادة وابتهالاً، ويصير اللعب باللغة من خلال المفارقة بالتراسل، وتبادل الوظائف موازيا للعب بمقدرات الحياة، لكن شتان بين اللعبتين، ففي الشعر تمتلك اللعبة قوانينها الفنية التي تنتج جمالاً في الدلالة ودهشة في التشكيل، وبهجة وفرحاً روحياً في التلقي يوازي فرح المبدع المنشئ، ذلك أن ذكاء التلقي يوازي ذكاء المنشئ، فكلاهما منتج جاد، الأول في تشكيل النص، والثاني في تشكيل الدلالة، ولذلك كان الفن موازياً للجمال، فكلاهما تشكل وتشكيل في آن معاً، أما اللعب بالحياة والعبث بها وبالقوانين التي تحكم توازنها، فإنه لعب يشيع فيها الموت والخراب والقتل وفوضى الصدامات المجنونة، حتى يحس الإنسان الإخلاص:

"جئنا

نغسل أنفسنا

بالنسيان

فأصيب النسيان

بداء الذكرى." ص35

ولذلك كان عنوان هذا المقطع تساؤلاً مكثفاً بـ (لماذا...؟) حيث تبقى الاسئلة المصيرية الكبرى هي الهاجس الاليم الذي يواجه عذاباته غير المبررة، فمن يستطيع نسيان ما حدث ويحدثُ في العراق:

"حين أكون بمزاج أعزل..

أصحب لامبالاتي إلى نزهة،

وأدعوها إلى وجبة أخطاء كاملة

....

تحت الصح بإصبعين..

أفاجئ الكلاب،

تتناهب قميص أخطائي..

وتقترح النباح علي." ص 64

هكذا يذهب الشاعر الى تدوين اعترافاته من خلال اللعب باللغة لعباً يكسر توقع القارئ، ويلون له أفق التلقي من خلال الخروج على التشكيلات اللغوية المعتادة، فالمزاج أعزل، واللامبالاة مصحوبة إلى نزهة ومدعوة كذلك، لكن النص إذ يفصح عن طبيعة الدعوة، فإنه يفاجئ القارئ مرة أخرى من خلال لعبه الحر باللغة، فتكون الدعوة إلى وجبة أخطاء كاملة، وليس إلى وجبة طعام حيث اعتاد التركيب التقليدي على الربط بين المفردتين. لكن أهي أخطاؤه هذه التي يعترف بها أم هي أخطاء أكبر من كونها فردية ذاتية، بدليل تنكيرها في السطر الثالث لشموليتها وكونها وجبة كاملة، وبدليل كثرة الكلاب التي تناهبت القميص، فهل كان القميص متناصاً مع قميص ذلك البرئ الذي سجن بمزاج عاشقة مذنبة...؟ وما أكثر المذنبين غير العشاق في ديوان الحطاب، بحيث نجد الشاعر يعمل بمثابرة، وتنويع من أجل تعريتهم وفضح الجرائم التي ارتكبوها بحق وطنه وشعبه:

„ادفعوا عني أبو غريب قليلاً...

أريد أن أمدد قلبي." ص81

إن ما جرى ويجري في العراق من فعل دموي يحتويه الحطاب بين دفتي مجموعته، لم يتمكن من استلاب الشاعر/ الإنسان كلياً، فالإرادة مضطربة مثل كل شيء، ولذلك نجده وسط عذابه دراميا بفن، وآمراً (إدفعوا) بشعرية تضمر معاني شتى، حسب علاقتها بمرتكبي الجريمة ودلالة الفعل المقصود من جهة، ومن جهة أخرى فإن الطلب هنا يحتمل التوبيخ واللوم أو الاستهزاء حين يكون المخاطب عدواً محتلاً، ويحتمل التضرع وطلب النجدة إذ يكون المخاطب مؤازراً، وفي فعل الأمر تكمن إلى جانب الدراما قوة قادرة على المقاومة، وفي ضمير المتكلم – عني – تكمن طاقة الإحساس بعذاب الذات وهي تضمر الجمعي، بإنسانيتها وحساسيتها ومقصدية الدفاع عنها، وفي الصورة الكاريكاتيرية التي يخططها السطر الشعري والتي تعبر عن حدة الاختناق: – ادفعوا عني أبو غريب قليلاً – يُجري التشكيل انحرافاً واضحاً ونحن نقرأ الطلب، فمن يستطيع أن يدفع سجناً كبيراً يُطبق بكوابيسه على الشاعر، وهو في الحقيقة مطبق على أهله وناس وطنه الأبرياء، حتى كأن الشاعر بحدة شعوره الجمعي صار كل شعبه، إن العبء غير المعقول الذي يتطلبه هذا الأمر لم يكن من أجل تشويه الحقيقة، التي تكمن في العجز عن زحزحة أي سجن، بل من أجل كشف الجريمة وفضح بشاعتها وتقديمها للعيان بكل فعلها التدميري، فتعرية الطغيان والكشف عن بشاعته هي أولى خطوات العمل على سقوطه، إذ تنضوي داخل هذا النص مفارقة تختزن حزناً يصل حد الجرح والانكفاء، واختفاء الفاعل في ضمير الجماعة إثارة للبس مؤازر للبس الواقع وإرباكاته وضياع الحقائق فيه، فمن سيدفع (أبو غريب)، هذا السجن الرهيب الذي جرى فيه ما جرى من عدوان على إنسانية الإنسان العراقي وتجريح لشرف كرامته، وكبرياء روحه..؟! ولسجن أبي غريب – هذا المكان المعادي والمهيأ لحبس الإنسان تاريخياً – سطوته وقهره، بحيث لم تستطع سطوة فعل الأمر المتعدي – ادفعوا – أن تقع عليه فتنصبه مزيحة إياه عن ثقل الواو إلى خفة الإلف (أباً) المفتوحة على الفضاء الحر، ولذلك ظل في النص جاثماً بواوه الأبوية السلطوية الثقيلة بوصاياتها وحرصها على إدامة حال الواقع المرير، ورفضها لأي تحول أو تغيير. لكن فعل الأمر ذاته لا يحمل في داخله طلبه في إبعاد السجن حسب، لأنه يوحي بدلالة أخرى مسكوت عنها، إذ ما حجم الاضطهاد الذي مورس ضد الذات الشاعرة، بحيث أدى بها إلى الشعور

النفسي الشديد بالحبس وهي خارجه، كما أدى بها إلى الإحساس بعجز الإرادة في دفع الأذى عن نفسها مما ألجأها إلى الاستعانة بالآخرين، وكل ذلك يوحي بدوام المعاناة وشدتها وطول زمنها، لكن إثبات الفعل (أريد) مطلع الجملة الثانية، يمنح تلك الإرادة أملاً بالتحقق، لأن هذا التحقق لن يكون إلا بفعل الذات المريدة وليس بفعل الآخر، والفعل – أمدد – يشير إلى انقباض القلب واكتظاظه بمكابدات واقع شديد العذاب، فهل تحول الوطن إلى سجن كبير، أم تحول الوطن إلى قلب معذب ينبض في جسد الشاعر؟!

ويحاول الشاعر اللجوء إلى جماليات الصورة التي تتشكل في صميم الحرب تخفيفاً لحدة الوجع الراكز في الطرف الأول منها، لكن الجمال لا يزيد الصورة إلا استنكاراً لدى المتلقي، لأنه يضفي على الألم مزيداً من الشعور بالخسارة:

„أطفالنا

يلبطون في اليورانيوم

كأسماك زينة ملونة." ص98

إن ميزة الشعر الحق تكمن في قدرته على تحرير اللغة من قيودها ومن ارتباطاتها النمطية ما بين الدوال ومدلولاتها، بحيث تصير مهيأة لبث طاقتها الكامنة على التألق بدلالات حرة، هذا التحرر الذي يمنحها جدة متواصلة عبر الزمن، لأنه يحررها من ثقل المادة التي تشد الإنسان إلى الواقع، ويرفعها نحو القيم السامية، ذلك أن إنتاج الفنون هو انتاج القيم نفسه، والسعي بحثاً عن الرفعة الروحية والارتقاء بالإنسان، فإذا كانت الحرب وعنفها قد قدمت الإنسان غولاً مفترساً لم تهذبه الحضارة، فإن الفن يقدمه مخلوقاً ذهبياً ذا ماهية وأصالة متعاليتين، فالإنسان حين يشعر ويتفنن إنما يسعى وراء قيمته الخاصة، كونه مخلوقاً قادراً على اكتشاف منابع اللغة وتوظيف طاقاتها بمهارة خاصة بالشعر وحده(11). من أجل شفافية تستبطن دواخل الإنسان لترقى بأحاسيسه المرهفة نحو العُلا ولذلك كان الشعر الحق نائياً عن تقديس الشكل، مراهناً على المعادلة الصعبة التي ظلت حريصة على تحقيق القيمة، والقيمة في الفن تحقق جمالي دامج للشكل بالمضمون، وهي قدرة ذلك التوق الروحي الباطن على منح نفسه للغة وقدرة اللغة الشعرية على الاستلام والتشكل والتعبير، سواء بشعرية المجاز أم بشعرية البساطة والمباشرة التي تحمل في اشراقها ألق الفن وومض جماله:

„أيها المجندون

أحذيتكم تشعرني بالإهانة

فامشوا حفاة

في طرقات

وطني." ص91

إنه لا يدخل في الأيديولوجيات ولا في علم السياسة، ولا في تعليل كراهية فلسفة الطغيان التي يصدر عنها المحتل، ولا في الشعور بالرجس من أذاه، لكنه يوحي لنا بكل ذلك من خلال إيجاز مفعم بمشاعر الوطنية والانتماء وتقديس الأرض التي رعت حياته، فالشاعر لا يكره أحداً، لكنه يكره فعل الأذى الذي يصدر عن المؤذي وهو يوقع الدمار به وبأهله، ولذلك يلتفت بشعرية البلاغة وإيجازها الى التنديد بأحذية جند المحتل، لأنها تمثل فعل من ينتعلها عدواناً وانتهاكاً. ويبلغ العذاب منتهاه فلا يجد تعبيراً عن ذاته إلا بشعرية المفارقة:

„أيتها الحرية..

اطمئني،

إننا نحرز تقدماً ملحوظاً

في...

الاحتلال." ص90

فهو يُبلّغ الحرية بأقصى ما تعنيه الفجيعة حينما يأمرها بالاطمئنان، كوننا نحرز تقدماً واضحاً في الاحتلال، إذ يوغل

المحتل بالاستلاب والإذلال، وكسر التوقع هنا هو الذي أعطى المفارقة قيمتها، لأن المتلقي سيشعر بكثير من الأمل المبثوث في الجملة الأولى، وفي الجزء الأول من الجملة الثانية: إننا نحرز تقدماً ملحوظاً، لكن شبه الجملة من الجار والمجرور يتشظى كقنبلة مفاجئة تقلب التوقع في التشكيل رأساً على عقب، وتجعل الصمت سائداً بالسكون المقفلة على اللام الأخيرة، ليكون الصمت تعبيراً عن الحيرة في تحديد الدلالة من جهة، وفي تحديد مَنْ وراء المخاطب المباشر الذي ينفتح على أكثر من احتمال هو الآخر. لكن الأدعياء بشعاراتهم الكاذبة يظلون كامنين وراء مثل هذه المفارقات الترميزية.

أما القصائد التي وردت مبنية على المفارقة كلياً، فقد تمثلت بأكثر من نص منها (فايروس) و(حجج) و(اختناق)، حيث يلجأ في قصيدة فايروس إلى مفارقة السخرية بأسلوب عصري منددا بالدولة الجديدة التي لاتمتلك من مقومات الدولة أية سمة، ومستهزئاً بحضارة الفراغ التي لم تمنح الإنسان غير زيف من الأحلام الكاذبة التي يراها أمامه عبر ميديا من الصور الصفراء، التي لعبت بأصالة القيمة الإنسانية، وحولت حياته من ثقافة الجوهر، ومجتمع الأمن إلى ثقافة الهامش والزبد، ومجتمع الخطر والاستهلاك، ومحو هوية الإنسان، وتغييب قيمة العمل، والتحقق الخلاق:

„اختر حلمك بالريموت

فالدولة...

جزء من تسهيلات الدولة للشعب

سجلت الأحلام على دسك

في القاموس

أضيف التعريف التالي للكابوس:

حلم صنّعه الأطفال

فهاجم دسكات الدولة

كالفايروس

ما تخشاه الدولة

أن

يصبح

ناموس." ص24

فبدلاً من تحويل الحلم إلى حقيقة بالإرادة، والعمل يتحول الحلم إلى دسك متغير سريع المحو بلمسة واحدة، حلم قابل للتبديل، وبعيد عن الحقيقة، لكن الكابوس الذي ابتكره الأطفال الذين يشكلون طاقة المستقبل سيظل بالمرصاد لتشوهات الدولة وانحرافها، ليحطموا بفايروس إرادتهم دسكاتها المزيفة، ويمحو أقراص وعودها الكاذبة، لأنها وعود المحتل.

وتنبني قصيدة (حجج) على مفارقة مرة تعلن عن ضياع أمن الإنسان واستقراره، إذ تتواصل القصيدة في بناء هيكلها على شكل أحلام متتالية يبدو معظمها مشروعاً، ومن حاجات الإنسان المعاصر الأساسية من أقراص (سي دي) وتلفاز ملون وأفلام ممنوعة، ويحرص الشاعر على تدوينها بالحرف الانكليزي، كما بثتها أمريكا للعالم، لكن استدراك الشاعر بـ (لكن) وسط النص يعلن عن بطلان هذه الأماني، بسبب فساد آليات المعاصرة الآتية من الغرب، وخراب أدواتها، واستنفاد طاقتها وفشلها الذريع في تحقيق أي خدمة لأنسان هذا العصر، لأنها بكل التقنيات المبهرة التي زوت حياته لم تدعه يستمتع بها كونها حرمته الأمن وسلام الروح، وهددته بعقر داره، وتأتي الضربة الأخيرة لتعلن عن مفاجأة أخرى تؤكد عجز كل هذه الأحلام عن التحقق في جملة واحدة:

„فأنا،

أصلاً، لا أملك بيت." ص50

إذ تقوم هذه الجملة بهدم كل مابنته الجمل السابقة التي

شكلت النص من أحلام، وليقوم هذا الهدم بعمل ستراتيجي في القصيدة يتمثل بالتحويل الإبداعي/ الدلالي، الذي ترتكز عليه الخبرة الفنية والجمالية معاً، فهذا الهدم لا يتم من أجل تحقيق لعبة لغوية بحتة، لكنه يقوم بمهمة الكشف عن أمر إنساني بالغ الخطورة والإصرار على تعريته وفضحه، وكيف للإنسان المعاصر أن يمتلك بيتاً، وهو يعيش وسط الخراب، مفتقداً أبسط متطلبات الحياة الآمنة والإنسجام الروحي، وهو مهدد بالعراء والتشرد والفقدان جراء الصواريخ والاجتياحات والمداهمات، وجراء السجون والتعذيب وغياب الانتماء، بسبب الضياع الشامل لجوهر القيم، إنه ينفي المادي المحسوس وهو يريد من ورائه المعنوي المغيّب، ولذلك جاء الضمير (أنا) مستوحداً يفصله عن البيت لسانياً في التركيب فاصلة وفراغ كبير، وتأكيد لغياب البيت (أصلاً) وفارزة أخرى، ثم يأتي النفي سابقاً الفعل المضارع تعبيراً عن نفي الأمان في الزمن الحاضر كله، إذ تكون الأحلام كلها باطلة بعدم وجود البيت، كونه مركز الحلم وحاوي الحياة ومنقذ الإنسان من التفكك والتشتت والضياع، كما يؤكد باشلار.

كذلك بنيت قصيدة تحوطات على المفارقة الكلية:

"في مقبرة سرية

مقبرة قرب القصر

تماماً قرب القصر

في الدرب المتعرج

بين هزائمنا وأغاني النصر

نبتت بضع شجيرات

أصدرت المنطقة الخضراء

القاء القبض عليها

قال الناطق:

قد يستعملها الأموات

عصيّ تظاهرات." ص75

في هذه القصيدة المبنية على المفارقة أيضاً، وفضلاً عن تمركز المفارقة في القفل، إلا أن مفارقات أخرى جزئية تتشكل داخل النص معززة المفارقة الأخيرة، ففي اجتماع الهزائم وأغاني النصر مفارقة، وفي إصدار الأمر بإلقاء القبض على الشجيرات مفارقة، وبدل الأمل بإثمار الشجيرات يتم قطعها، ومفارقة أخرى بين المنطقة الخضراء، وقطع الخضرة إذ تنحو دلالة المفارقة نحو تشويه خضرة المنطقة بقبح فعل حكامها أمام جمالية الخضرة المضمرة في الشجيرات اليافعة، وأخرى في الخوف من نهوض الأموات للاحتجاج على شرور حكام المنطقة غير الخضراء، وفي كل ذلك تتباين أنواع المفارقات، فمنها اللفظية البلاغية، وفيها ما هو للسخرية، ومنها التشويشي الذي يخفي وراءه بعداً يوحي بالورطة الفادحة، التي تكمن وراء زبائن المنطقة الخضراء، ومدى ذعرهم من الأموات، فكيف بهم مع الأحياء، وفي كل ذلك يتجلى عمق الدلالة وتحقيق مهمة اللغة الشعرية، التي لا تسلك لتحقيق هدفها طريقاً أحادياً وواضحاً، بل هي تذهب إليه من طرق خفية، وتلك مزيتها الأولى.

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن السرد كان مؤازراً لتشكيل مفارقة الخطاب أكثر الأحيان، حيث أضفى التداخل الاجناسي على النص الشعري ومفارقاته بعداً فنياً آخر، مؤكداً أن الفن مفعم بحركية التوثب لا يمكن لحدود أن تحده، وتسقط القيود حالما تُداهم بعنفوانه، وأن الفنون والآداب تتسم بالمرونة، ولذلك فهي كثيرة التراسل مع بعضها، ودائمة التضايف حتى غدا النص الذي تتداخل فيه أنواع وأجناس متغايرة، في رأي بعضهم هو من أبرز منجزات الحداثة، لأن الطرائق التي تنتج على وفقها النصوص وتُستقبل ويتم تداولها تخضع لعملية متواترة من التحول والصيرورة، فالضغوط المستمرة التي تمارسها الأفكار بالخلق والابتكار والذوق ومتطلبات المتلقي تؤدي إلى تعديل وتطوير هذا الدور باستمرار.(12)

وتجدر الاشارة كذلك إلى أن تشكيل صورة الحطاب هو الآخر يحتاج لوقفة، لأنه يتسم بنوع من الدهشة التي تفاجئنا بين اللذة والنشوة، وكثيراً ما توقظ فينا طفولتنا التي علاها صدأ الموت وجروح الانكسارات:

„لكنني

يقظٌ كالعكازّ..

أتساءلُ:

في دائرة الأسرار المفضوحة

من سوّاني، أرجوحة

تضرب في التيه عصايَ

كأني أُمسك قلب الليلِ

بكف مفتوحة." ص47

إن الإمساك بقلب الليل بكف مفتوحة يذكرنا بمحاولة الشاعر القديم القبض على الماء، وهو يسعى لوصال الحبيبة التي تتسرب دوماً، مؤكداً انتصار الأنوثة وانسيابها وخلودها بالخصب والانتشار، ويحفل الديوان بالتشكيل الصوري والمفارقي، فهو يحفل بشعرية البساطة الممتنعة التي تنثال بهدوء وعذوبة، تصل حد المباشرة التي تغذيها إشراقة الشعر:

„أهلنا يسقطون

وقوفا

ولا ينحنون

سوى لالتقاط حجر" ص57

حيث تتكثف الشعرية في مفردتي (التقاط حجر)، حيثُ تكتنز الحجر بالقوة المستمدة من المقدس الذي كانته في الجاهلية، إذ صُنعت الآلهة من الحجارة ليلوذ الإنسان بقوتها من ضعفه وحيرته أمام كوارث الحياة والطبيعة، ولذلك فهي تضمر القدرة على المقاومة لاحتوائها الزمن الأزلي في تشكلها، حتى نسبت الثورات والانتفاضات إليها، وحين تغيب أو تنسحب كل أنواع الانزياحات، تبقى إشراقة الشعر قائمة على الرؤيا، وعلى شعرية القيمة الإنسانية الحافلة بألمها وحزنها وحلمها معاً:

„مختنق، مختنق، مختنق

عشر رئات لا تكفيني..

* *

النجدة

أل.. نج.. د.. ة

من ينقذني الليلة

من بلطة طفل مجنون

يتمرد في أعماقي الآن." ص45

هكذا ببساطة المتمكن يتنقل الحطاب بين مكونات اللغة من أقصى الفنية إلى أبسطها تعبيراً عن المحنة، وهو يطرح ألمه وعذابات شعبه في حركات قلقة ومتوترة حد الاختناق، لكنها حركات مؤدية لا تحجب الرؤية ولا تدخل في الضباب، كونها تمتلك موقفها من كل ما ترى، لأنها تعيشه بوعي وتدرك مسبباته وما سيؤول إليه.

أخيراً، يتمكن الديوان بإصرار فني من التعبير عن بعثرة حياتنا وأحزاننا تماماً بكثرة الأشكال، التي اعتمدها وتنوعها وكثرة المرجعيات التاريخية والمعاصرة كثرة لافتة مع أن من مهمات الشعر حسب هاوسمان تنظيم أحزان العالم، لكن الشاعر وجد بصدقه أن أحزان وطنه اليوم غير قادرة على التنظيم، فأطلق العنان للموهبة وصدق التجربة ونار المعاناة

كي ينشر عذابنا بوحاً ينبض بالوجع والانتماء، وعلي أن انتهي بواحدة من المفارقات الأجمل في الديوان حين يخاطب الشهيدة أطوار بهجت، المرأة الشجاعة، والشابة النبيلة التي أعلت الحقيقة في مصلحة وطنها، ووحدة شعبها على حياتها اليافعة وأحلامها وأمانيها ومسؤولياتها الشخصية:

„وماذا في رحيلك يا قديسة:

عينان خضراوان

واحتاجهما الله

لإضاءة ليل الجنة

فارفعي أطراف كفنك وأنت تمشين على الماء

إني أخاف على النجوم أن تبتل." ص119

فأي حزن صوفي هذا، وأي أسى شفيف مقدس، وأي عذاب يشتعل بالهمس، ويكمن في أعماق لغة تتلظى بتجربة إنسانية شديدة المرارة، أهي أفروديت آلهة الحب والجمال عند الإغريق التي ولدت من أعماق موج البحر، وظلت ترمز عندهم للقوة التي لا تقاوم، ولتوهج المشاعر، أم هي أوفيليا التي انتحرت بالماء حباً، وكانت وحياً فنياً لأكثر من أديب وفنان أوربي، أم هي تلك الصوفية التي تمشي على الماء كما مشى أجدادها المتصوفة من قبل، بشر بن الحلي وسهل بن عبد الله، أم هي ليلى العامرية التي استشهدت بوجد حبها، ولعلها في استشهادها أستعادت تشكيل ذاتها المرهفة من صدق أولئك المريمات الشهيدات جميعاً، مع إحالتها على سيدنا الخضر الذي تُنذر له الشموع في مواسمه لتُطلق على سطح الماء، كي تلتقيه فجراً، وهو الحي في التراث الشعبي، وفي مخيلة الناس الذين يعلّقون على حضوره أمانيهم وأمنياتهم العصية، كما أن أطوار بهجت ستظل حية بالشهادة من أجل الحقيقة وفداء الوطن، والإخلاص لمبادئها التي افتدت قضية شعبها العادلة.

الهوامش والمصادر:

1- نظرية المفارقة، خالد سليمان، مجلة أبحاث اليرموك، العدد 2، 1991، 65 -66.

2- النقد العربي، نحو نظرية ثانية، د. مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2000، 120.

3- نظرية المفارقة، مصدر سابق، 60 – 61.

4- المفارقة وصفاتها، (موسوعة المصطلح النقدي، 13) دي سي ميويك، ترجمة: د.عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط2، 1987، 29.

5- المفارقة، نبيلة ابراهيم، مجلة فصول العددان 3-4/ 1987 --- 132 ومصادرها.

6- المصدر نفسه، 134 ومصادرها.

7- دار الساقي، بيروت، 2008.

8- من تجليات الخطاب الأدبي، قضايا تطبيقية، دار قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1999، 113.

9- نظرية التلقي، مقدمة نقدية، روبرت هولب، ترجمة د. عز الدين اسماعيل، النادي الادبي الثقافي، جدة، ط 1، 1994،351.

10- المفارقة، نبيلة ابراهيم، مصدر سابق، 132 ومصادرها.

11- القيمة والمعيار، مساهمة في نظرية الشعر، يوسف اليوسف، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق ، ط2، 2003، 33، 34.

12- الأجناس الأدبية من منظور مختلف، خلدون الشمعة، المجلة العربية للثقافة، العدد 32 / 1997، 129، 135.

«وبعد..؟!» لزياد صلاح:

عالم شعري واسع، يقتضي جهداً لم يتوفر بعد!

صفية البكري

حين تقرأ للكاتب بنفس الحميمية التي يكتب بها وتلقاه... لا بدّ لحظتها من الارتباك، ارتباك تولده محدودية تحيط بنا، لتهرب من الأسئلة والتفجر إلى الصوت المشبّع بالإبداع، هذا هو زياد صلاح صاحب اللغة المدهشة بمفرداتها المكتنزة بالرموز والإحالات، لغة متحيّرة بخفتها في ملاحقة المعاني الغريبة المتخيّلة، وتطويعها لرسم الصور الكلية التي يتغيّاها الشاعر، مُبتدعة من خيال وثّاب لا يألف التحليق في خطوط مستقيمة، كما وصفه الناقد الدكتور عزمي الصالحي بإحدى قراءاته للديوان، شاعر يمتلك أهم الشفرات البرقية في الكتابة الشعرية، ليس لأنه يجيد قواعد اللعبة الشعرية والنصية بمهارة فائقة، وإنما لأنه يفتح مجال اللعب على بناء لغة شعرية مفارقة متعددة الأصوات بدلالات واسعة وعميقة، بما في ذلك الكيفية في خلط الترتيب الزمكاني للشخصيات والأحداث.

زياد صلاح شاعر من مدينة معان، معجون بتراب الطين الأول بامتياز، مكتوب بتناقضات الواقع، وجماليات الحياة المفترضة. «وبعد..؟!» ديوانه الشعري البكر، صادر عن دار أزمنة للنشر، يقع في 188 صفحة من القطع المتوسط .

في ديوان «وبعد..؟!» هناك مهارة في اصطياد اللحظة الخاطفة التي تدفع بالقارئ التوجس لحظة، وإعادة النظر فيما قرأ خشية من التزحلق بمفهوم آخر يقترب بما يصوّره لنا الشاعر، كما قلت ما هي إلا لعبة مفارقات متميزة غير مخلوقة قبلا لا يمتلكها غيره.

دعونا نتوقف قليلاً عند العنوان، حقاً، ماذا من تلك الأحداث التي انقضت إلى (وبعد..؟!) في حمله معنى المواصلة لما جرى، شريطة غض الطرف عما جرى، هذا الديوان الذي افتتحه الشاعر بكلمات يجب أن تقال، وأذكر منها:

«أحتاج أحياناً إلى الأعمى

لكي يدلني

على أذنيّ..!

كلما تحدثت إلى نفسي

أكثر...

خشيت أن يسقط فمي..

من فمي..

وكتب أيضاً:

ما أنا إلا طائر

فقد جناحيه

بلا مقدمات كافية

فهوت عليه

الأرض...

هل حقا هوت الأرض على شاعرنا صلاح بما كان يبرر سرّ الانطباعات التي يلمسها ويراها بأذنيه؟؟

قاصة من الأردن.

كان هناك سر عجيب، في التقاط الومضة المعجونة بالتراكيب المكثفة، بما يخدم النص الشعري.. وهذا ليس بالسهل.. حيث سلّط ضوءه الأخضر على تفاصيل مدهشة، سببها قد يكون مرّ بلحظات استوقفته، تحوي من المعاني الشيء المهم الذي يراه بشاكلته.

فحينما تدق عنده بوابة السؤال تراه يفتح بوابة الذاكرة، يشرعها بعقلية متفتحة وجريئة وقادرة على كشف الكامن في الثقافي السائد بصورة كسر للتوقع!!!

في «وبعد..؟!» هناك معايير لإدراك مناحي الجمال في اللعبة الشعرية الخاصة بشاعرنا، وأهمها:

1- عبارات شعرية متدفقة بخصب وببراعة في اللاشعور، وقد قام باستنهاضها، وأذكر منها قصيدة: «زمكان».

أعود..

إلى البيت.. والأمس

مطأطأ الرأس

مكبّلا بجروحي..

وأنحني..

لأقبّل يد أمي التي

لمّا تزل

تغزل بها

شعوري بأنها

تحيك... قميصا لروحي.

2- تأكيد لحضور الخيال المضاد للواقع، حيث اعتبرها حالة تعويضية أتاحت له أن يتحكم حتى في الحلم الذي صوّره لخياله، ويظهر هذا في عدة قصائد منها «قصص الأحلام»:

وفي الليل أيضاً

يثور الغبار..

لكنه – أبداً–

لا يلامس

ولو صفحة واحدة من أحلامنا

التي..

ألّفها النهار..

وفي قصيدة «باب»

مرةً تلو أخرى

ينسى النجار يديه

خلف الجدار

قبل أن يحمل على ظهره

بابه الوحيد

ويسير به إلى حيث يشاء

ويدخل.. ويخرج منه إلى حيث يريد.

3- الاستغراق في التعبير عن الشعور الجميل في الشعر، غير أنها تنطلق من الذات وتمتد في أفق مفتوح الجناحين صوب أعلى قمة نيزك، مع خلق رابط فكري روحي يستشف من خلاله تأملاته المعجونة، والتي لا أعرف كم يحتاج القارئ المبصر من الوقت ليفصل خميرتها عن طحينها عن بهاراتها عن وعن..؟ حتى يتمكن بسهولة الوصول إلى حقيقة ما يقصد، لا ألّمح هنا أن الشاعر غامض بكتابته ويرهق القارئ، وإنما التصورات والتأملات التي يضعها بعباراته لها دوافع غير مرئية إلا بالتوقف عندها، دوافع قوية ملهمة ومفزعة على نحو مشوّق، واذكر منها قصيدة «بين الماضي والآتي»:

ها أنا التقط حجراً صغيراً بين يديّ

وأقذفه لأكسر به زجاج نافذة

الخوف من الآتي..

صوتي.. أفق صغير

ووجهي لمّا يزل محبوساً

منذ صباح بعيد

في مرآتي.. ولست أدري

أين يكمن عمري.. هل فيما مضى منه

أم فيما تبقى

من فصول حياتي..!

لا أريد أن أطيل من الاقتباسات من هذا الديوان الشعري المتميز، خشية أن تحتسب بمثابة دعاية له أو ما شابه، بل يجب أن يتعرف قارئنا على عبارات بمفارقات معجونة بتأملات قيامة الشعر، غير مخلوقة قبلا كما ذكرت، أو حسب قراءاتي حتى اللحظة، بل ويجب أن أترك للقارئ التمتع بنهم تأملاته بمفرده.

دعوني أوجز انطباعاتي الأولية حول هكذا إبداع، الذي توقفت طويلاً وملياً عنده، ربما لأنني استمعت إلى صوتي المفترض في صوت الكاتب في شخوصه التي يستحضرها.

ديوان «وبعد؟!» عمل يحتوي على أركان وعناصر الفن الشعري، بآلية مقترنة لترتيب أجزاء الذاكرة، بالتسلسل المنطقي الذي حوّله صلاح من الحكي المألوف في الشعر، إلى نص غير مألوف عنه بمهارة مبدعة.

فاصطاد لنا كل لحظاته من خلال «وبعد؟!» ضمن إيقاع شعري لا يوجد فيه فوضى.

أما عن الثنائيات المحايدة المتمثلة في الموت والحياة داخله،تضعنا أمام حالة من الضبابية المقنعة، كما للثنائيات المتضادة من الذكورة والأنوثة فيه، ما هي إلا امتداد لنهاية حس قريب، وهناك اقتراب وتجذر في الطبيعة من حولنا، بصورة تكشف للقارئ كم من الجميل أن نفترض ما حولنا كما هو مصوّر عنه.

الذي أقوله هنا:أن الشاعر زياد صلاح في ديوانه البكر (وبعد؟!) ذهب بنا إلى المفروش تحت وجه الشمس وأرض السماء، بشهادته على الأشياء من حوله بتفاصيلها وإحساسه الزجاجي الشفاف، ظهر بمروره عبر التدرجات اللونية لدواخل الذات المنخرطة بعملية الكتابة الإبداعية.

إن لملمة التفاصيل بعبارات شعرية، جمعت الشاعر بين سيد للكتابة الشعرية وقيامة الشعر المدهش!! من خلال قصائده المكتظة بالصور المتخيلة الذهنية المتأملة المشحونة بالفلسفة بصورها المعقدة المركبة.

سأختم بقصيدة وبعد الذي جعلها الشاعر عنواناً لديوانه كافتتاحية للاطلاع :

سرب من الأحاسيس الملونة

يجرّب العودة

إلى قلبه المفتوح...

جوقة أصداء بعيدة

تحاول أن ترتدّ

إلى صوته المجروح

حزمة من ضوء جانح

تتسلّق

حائط جسده

محاولة الوصول

إلى سقف الروح ...

قراءة في مسيرة الشاعر خالد فوزي عبده

علي القيسي

الشاعر خالد فوزي عبده شاعر أصيل وعريق، ويسير على خطى الشعراء القدامى الكبار الذين أسسوا مدرسة الشعر العربي الأولى في التاريخ القديم...!؟ فهو يسير على خطى المتنبي، وامرؤ القيس، والأصمعي، وجرير، والفرزدق، وغيرهم من شعراء العرب الذين تجذروا في تاريخ العربية والشعر أيما تجذر، وأصبحوا نجوماً في سماء العربية والتاريخ، الشاعر خالد فوزي عبده، امتداد لهولاء الفرسان من الشعراء العرب العريقين، وما زال هذا الشاعر الثمانيني وثاب الروح، نابض القلب غزير النفس والانتاج الشعري المتدفق كالماء الزلال.. يكتب قصائده بحماسة الفتى العاشق الولهان، لا يكل ولا يمل في عشقه لكتابة القصيدة، ولعل موهبة الشعر لديه غدت عادة يومية تقريباً، إذ مشاعره دائماً في حالة استفزاز وتيقظ لإلتقاط ما يدور حوله وفي نفسه، فهو دائم التوجس والقلق حتى يرى القصيدة ماثلة على الورق..!؟ يطوع اللغة ويشكلها بمرونة عجيبة كأنها الزئبق يتسلل بين أصابع يديه..!! يشكل من تلك اللغة الجميلة صوراً شعرية باهرة تاخذ الألباب...! ويوازي بين المعاني والألفاظ بطريقة هندسية شعرية دقيقة... ومحكمة... وينطلق أسلوبه الشعري من تجربة حياته ثرية، لا تخضع لمزاج الشاعر بقدر ما تخضع لقاعدة ثابتة تبناها الشاعر منذ قصيدته الأولى في الحياة.. غزير الفكرة متيقظة في كل الأحوال والمناسبات، ويوظفها ببراعة لخدمة القصيدة... لعله شاعر بكل ما في الكلمة من معنى، خالد فوزي عبده شاعر في كل الظروف والأحوال، وهاجسه دوماً القصيدة، تلك القصيدة التي تخاطب النفس والقلب والعقل معاً، ثمة توازن عجيب بين الألفاظ والمعاني والأفكار وأيضاً المشاعر...!!؟ خالد فوزي عبده، شاعر مبدع إلى أبعد الحدود لا يوجد سقف لإبداعه... ينهل من تجارب كثيرة مرت في حياته، وأثرت في شخصيته الشعرية الحساسة والمرهفة... مثلاً وفاة زوجته، رفيقة العمر وشريكة الحياة.. حيث تركت في قلبه جرحاً لا يندمل مع الأيام والأعوام، وقد كتب في قصيدة رثاء، وهذه بعض من أبياتها:

لـــم ترحلي فهواك في أعماقي ... وبهاء رسمك ساكن أحداقي

لم ترحلي من خاطري أو مهجتي ... فخيالك الوضاح حيّ بـــاقِ

ولكم هفا قلبي لطيفكِ زافــرا ... ما يشتكي من وجده ويلاقي

ما زلتِ شمسي لم تغيبي لحظة ... عني فنورك دائم الإشـــراقِ

والشاعر الموهوب خالد فوزي، يعتبر من الرواد الكبار الذين أصدروا مؤلفاتهم ودواوينهم الشعرية مبكراً في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث اشترك في مناسبات شعرية كثيرة، وفاز في بعضها وكان من ضمنها مسابقة شعرية عن فلسطين عام 1969، فحصل على الجائزة الأولى وهو من مواليد نابلس عام 1927، وقد صدر له ديوان شعر باسم "أشواق نابلسية"، تيمناً في بلدة نابلس الذي أحبها حباً جماً

باحث من الأردن.

فهي مسقط الرأس ومهوى القلب، وقبلة الروح وقد ذكرها في حروفه وأبياته الشعرية كثيراً، لا سيما في سنوات الغربة التي امتدت سنوات طويلة، وكان يعمل في دولة الكويت محاسباً، منذ بداية الستينيات، وقد كان لدى شعوره بالبعاد والغربة، يدفعه الشوق والحنين ومرارة الفراق إلى الكتابة المتضمنة توق الشاعر، وحنينه إلى فلسطين، وكل مدنها، حيث يقول:

هناك أراضي وراء الأفق ضارعة

لكنهـــا لـــم تـــــزل في العيد

ويرقص الطير في جناتها جذلا

ويضحك الزهر فيها إن بكى المطر

جبالك الشم ما تنفك رانية

نحـوي، ولم يضنيها عمر ولا كبر

ولعل الشاعر المبدع عبده، لم يترك مناسبة واحدة تفوته، دون أن يكتب فيها لواعج قلبه بنثرها شعراً ومشاعره المرهفة، يرسمها لغة وصوراً شعرية مدهشة، حيث يقول في قصيدة خصّ بها الأردن:

لك الله يا أردن، كم لك من يد

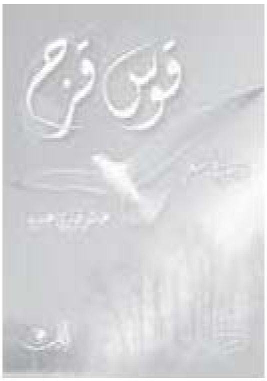
أشـــادبها التـــاريخ دهرا وأطنبا

أليس الشريف الهاشمي يقوده

ليجمع بالتوحيـد شـــعبا معذبا

للشاعر العملاق خالد فوزي عبده قصائد كثيرة في شتى المواقف والأحداث والمناسبات، وهو شاعر عزيز الانتاج، سخي القريحة، حاضر الفكرة، سريع البديهة.

لا تعجزه المبادرة، ينهل من معين لا ينضب من المخزون



الأدبي والشعري الغزير لديه، ويمتاز ببصيرة نافذة، وذكاء وفطنة وفصاحة، فالشاعر عبده، ليس بالشاعر الطارئ والهامشي، بل إنه من الشعراء الذين أضافوا إلى المكتبة العربية، شيئاً ثميناً من الفكر الثقافي العميق والموهبة الأدبية المتألقة. إذ عمل على ترسيخ القصيدة الكلاسكية وإعادة صياغاتها، لتحافظ على أصالتها وهويتها العربية، بالرغم من الهجمة الثقافية الحداثية التي تتعرض لها تلك القصيدة في زماننا هذا...؟!

لقد كتب شاعرنا قصائده ومؤلفاته على مدى أكثر من خمسين عاماً، وتناول الحياة بكل تفاصيلها وأبعادها وتقلباتها وظروفها، حيث قصائد الحب والغزل وقصائد الوطن والأرض، وقصائد للإنسان والمجتمع. وقصائد في السياسة والاقتصاد أيضاً.. وقصائد في النهر والبحر والماء.. والأرض والسماء.. وفي التاريخ والتراث الانساني.. وفي الكثير من مناحي الحياة وشؤونها...

يقول عنه الدكتور رجاء سمرين: "على الرغم من معايشة شاعرنا لهذه التفاعلات والصراعات بين مدارس الشعر ومذاهبه، فإنه لم يفقد إتزانه، ولم يصبح واحداً من

أولئك الشعراء الذين فشلوا في تحقيق شخصية متفردة، لشاعريتهم".

وفي نظرة وقراءة لديوان زهوار لا تذبل، يقول عنه الأديب أحمد جبر: "عندما أطلق الشاعر على ديوانه اسم زهور لا تذبل، كان محقاً لأن قصائد هذا الديوان عدا عن كونها زهوراً فواحة بأرج الشعر الجميل الرصين، فهي أيضاً شذى خالد في النفس، يتضوع عطراً عذب الرائحة".

وفي قصيدة عودة الروح، يقول الشاعر خالد:

كرمنا فلم نسأله ساعة موعد

فربَّ ضنين حاقد عف سائله

وتأتي عنده الحكمة في شعره، قائلاً:

ما الذي نجنيه من حقد دفين يتراكم..!

ما الذي نكسب من شر وبيل يتفاقم...!

ويقول عنه الناقد الدكتور خالد جبر: "ينقلنا خالد فوزي عبده، إلى عصر شهد حراكاً نقدياً وأدبياً ثرياً، فيه اصطدم المحدثون بالقدماء، واصطرع القدماء مع المحدثين..".

ويضيف د. جبر: "ولست أضيف كثيراً، إذا قلت إن ثقافته الشعرية تتجلى في صورة بهية في هذه المجموعة، لا سيما تأثره خُطا كبار شعراء العربية كالمتنبي، الذي يخصص قصيدة لمناجاته، والبوح له بمكوناته التي ضاق بها صدر الزمان... وهنا، يتحدث عن ديوان نجوى الشعر....".

وفي ديوان "شموع لا تنطفئ" يقول عنه الشاعر الكبير سليمان المشيني: عندما نستعرض ديوانه الراقي بعجالة، شموع لا تنطفئ، نجد في أبياته الوطنية الصادقة والتمرد على الظلم والإنسانية والمثل الكريمة، كما يتجسد تفاؤله بمستقبل مشرق للأمة العربية، تتحقق فيه أمانيها الكبار في الوحدة والحرية واستعادة التاريخ المجيد..".

وختاماً، بقي أن أضيف أن للشاعر خالد فوزي عبده، عشرة دواوين مطبوعة، ومخطوطين قيد الطباعة.. نذكر منها: "عندما تغني الجراح" و"علامات على الطريق" و"شموع لا تنطفئ" و"عندما ينزف الشعر" ز"زهور لا تذبل" و"نفحات أردنية" و"إليك يا نابلس".

ولا ننسى أيضاً، ما يتمتع به الشاعر خالد، من موهبة فن الإلقاء لقصائده من على المنابر الثقافية والأدبية، وفي شتى المناسبات، والظروف، ويمتاز بهدوء النبرة، ووضوح الكلمة، وبعاطفة جلية تغلف العبارة، وتعكس ما يمور في وجدانه، وقلبه من مشاعر حقيقية صادقة..!!



لوحة للفنانة الراحلة مكرم حاطشوقة / الأردن

غسان كنفاني
البدايات القصصية

د. حسين جمعة

اشتبك اسم الأديب والمناضل الفلسطيني الكبير غسان كنفاني بانبثاق فجر الثورة الفلسطينية، وباستشهاده تحول إلى رمز لافت من رموز الثورة وأرومتها ونصابها الراسخ. تعززت مكانة غسان النضالية والفنية بالتصاقه الثابت بقضيته وكفاح شعبه وأمته.. أدرك أنه جزء لا يتجزأ من الكل التاريخي لشعبه؛ فأخضع ذاته للدفاع عنه، وكشف الغطاء عن عمق مأساته، بعد أن تحول هو نفسه من فرد عادي من الجموع إلى شخصية حقيقية تعي دورها الفعلي في إنارة الدرب، وتحرير الشعب من هواجس الضياع والتيه.. من استلاب الإرادة والصمت القاتل إلى فاعلية المقاومة؛ فحقق بذلك السعادة لنفسه كمكافح ثوري أولاً، ومخلص عنيد لأماني شعبه وتطلعاته ثانياً؛ مما عزز من حضوره البهي، وأشاد أساساً متيناً لموقفه المعنوي وصلابة القوانين الأخلاقية التي يهتدي بها ويتزيا. هذا الوعي نقله من حالة إلى أخرى.. من حالة التوصيف الدقيق لتراجيديا الذل والهزيمة إلى جلاء درامية الأحداث والشخوص واستنطاقها من خلال الألم الذي يعصر قلبه، والتفاؤل العظيم الذي يشحن عواطفه ومداركه، ويضاعف من قدرته على الانصهار في شعبه لبلوغ الغاية المرجوة الكبرى، ونسيان الذات و التخلي عن الأغراض الشخصية في سبيل القضية الوطنية والهدف الأسمى.

عالم غسان كنفاني فسيح وفريد.. متعدد الوجوه والصور والظلال والمخاتلات الفنية، أشرق يانعاً فارعاً يحث الخطى، ويصّاعد الى الأمام بلا هوادة.. تتحكم بسيرورته موهبة متألقة تطمح في النهوض بمشروع إبداعي مغاير، لا يتوقف عند ظاهر الاستمتاع الجمالي أو الإنشاء البلاغي والإبلاغي، وإنما يسمو إلى الاستحواذ على روح الإشكالية وآفاقها المتشعبة وأبعادها الجسيمة. هذا المشروع استملاه صاحبه من عمق مأساة شعبه لتصيب عدوى تأثيره القلوب المفجوعة والعقول المكلوهة، باسغوار واقع شعبه و تفحص خصوصية حالته وشخصيته بذكاء حاد ورؤية نافذة.

وقد تفرد غسان بين أبناء جيله بفرادة إبداعية كاشفة حققت له إنجازات فنية مأثورة ما يزال صداها وتأثيرها يثير حوارات متنوعة لما استحدثته من ابتكارات في الشكل وفتوحات في المضمون، والتقاء رصين بين الذاتي والموضوعي.

ليس غريباً ولا مستغرباً على كنفاني، وهو ذو موهبة نافذة، وحساسية طاغية، وحماس لاهب لقضية وطنه فلسطين، إلى جانب تمتعه بنهج فردي واضح، ومسلك فني مغاير لتجسيد الفكرة والغايات والمقاصد، أن يكون صاحب فتوحات غير متوقعة في مجال إبداعه واهتماماته، كأي مكتشف نابه ترتبط جهوده بشق طرق جديدة غير مألوفة، يمهدها وينيرها لتسير على منوالها ومثالها أجيال متعاقبة، تستأنس بها وتمدها بالحماس اللازم لإنجاز آمالها وأحلامها وطموحاتها.

دلف غسان كنفاني إلى عالم الأدب في النصف الثاني من خمسينات القرن الماضي، حينما شرع ينشر قصصه في المجلات الكويتية، حيث كان يعمل معلماً هناك في تلك الفترة. وقد جمع معظم ما كتبه و أصدره في أول مجموعة قصصية له تحت عنوان (موت سرير رقم 12)، وهي إحدى قصص المجموعة عام 1961.

ناقد من الأردن.

عمد كنفاني إلى وضع مقدمة قصيرة لهذه المجموعة، جاء فيها أنه يسلك طريقاً مغايراً للمتعارف عليه في استدراج (جواز مرور)، أو كلمة من قلم أحد المشهورين لتتصدر الكتاب، لأنه يؤمن بأن الكتاب يجب أن يقدم نفسه. ويستطرد: (وهكذا (فموت سرير رقم 12) أدفعها لتشق طريقها، إن استطاعت أن تهتدي إلى أول الطريق بنفسها، دون «شفاعة» ودون «وساطة» ودون «جواز مرور»). يعني أن صاحب المجموعة كان مدركاً لأهمية قصصه، ومتانة بنيانها، ونجاعة رؤيته وجدتها، وأنه يرود مناطق لم يفلحها أحد قبله، عمَّرها و حوَّلها إلى بساتين مثمرة تتغذى منها الأفئدة والعقول، ومن يستغرق في قراءتها لا بدَّ وأن يفوز بشيء من الفائدة والمتعة الزكية والتعرف على أسرار النفس الداخلية.

في المقدمة التي وضعها الدكتور يوسف إدريس للمجلد الثاني من أعمال غسان كنفاني، الذي يضم مجمل أعماله القصصية، والذي صدر عام 1973 عن دار الطليعة تخليداً لهذا المبدع الكبير والمناضل الحقيقي الشهم، يقول: «إن كل كلمة أقراها هنا ليست مجرد كلمة مأخوذة من لغة، إنها كلمة ذات ثمن، كلمة لها رصيد، أغلى أنواع الرصيد ، حياة كاتبها». هذه الفقرة لا تومئ إلى فضيلة استشهاده فحسب، وإنما تربط بين رؤيته وإبداعه، وتدمج بين حياته الشخصية والنهج الإبداعي الذي اختطفه لنفسه، و لهذا يستطرد إدريس قائلا: «إن قراءة قصص غسان القصيرة على انفراد شيء آخر غير قراءتها مجتمعة. ففوق أنها خلية حية ممكن أن تقوم بذاتها، فهي حين تنضم إلى باقي إنتاجه يكون الإنتاج جميعه كائناً حياً عملاقاً «. ورغم صحة هذا الكلام ودقته، إلا أن كل قصة من قصص غسان كنفاني هي عالم بذاته، له خصوصيته الجاذبة و فرادته الآسرة وكيانه المستقل، غاياته واضحة و مقاصده لافتة. و هذا ما ستحاول هذه الإطلالة أن تقول شيئاً بشأنه، علّها تكشف غيضاً من خباياه ومظانه البعيدة وأغراضه السديدة.

«موت سرير رقم 12» تحتوي على سبع عشرة قصة، وضعها غسان في ثلاثة أقسام، لم يكن يهدف من هذا التقسيم ملاحقة التطور الزمني، وإنما الفصل بين ثلاثة أنواع من القصص، هي نفسها توضح الفروقات بينها – كما يؤكد المؤلف نفسه. لكن هل تشكل هذه القصص ثلاثة كيانات مستقلة عن بعضها البعض حقاً، أم أن غسان رأى في كل قسم منها ملامح مشتركة وسمات مخصوصة تجعل منها كيانات مستقلة طبقاً لرؤيته الخاصة وحدوسه الإبداعية، وأن مثل هذه الفروقات وهذا التقسيم تخضع لاعتبارات شخصية، والأخذ بها يحتاج إلى فحص وإعادة نظر؟

ويبدو لي أن هذا التقسيم قام على حدس المؤلف، والحدس – كما هو معلوم – معرفة عن الواقع والظواهر لم تستكمل أطرها النهائية، ولم تبلغ مرتبة الاستيعاء التام للأشياء، وهي ذات طابع افتراضي أو احتمالي أو حتى معاناتي، وتقسيم غسان أقرب إلى الاحتمال الأخير.

يتجلى في قصص «موت سرير رقم 12 « إحساس غسان بالفجيعة التي حاقت بشعبه ووطنه؛ فانعطفت رؤيته تجاه شخصية الإنسان الفلسطيني ومقاربة همومه و حسرته و ندمه على مغادرة وطنه حيث اتجه تفكيره إلى تدوين الكارثة الماحقة التي خضَّت كيان الإنسان الفلسطيني، و زعزعت أركان وجوده كإنسان، لتتحول إلى دراما مأساوية لم يشهد التاريخ مثيلاً لها في عنفها و حدة فظاعتها ووحشيتها. و لعل هذا ما يفسر تقديم العزاء إلى ((العائلة المجهولة التي فجعت بموت ابنها «محمد علي أكبر» الذي مات بعيداً، وحيداً، غريباً، على سرير رقم 12، وهو ينزف عرقاً نبيلاً في سبيل لقمة شريفة...))، لأن مأساة محمد علي أكبر هي مأساة مصغرة من مآسي الشعب الفلسطيني وشقائه و سعير أحلامه. و محمد علي أكبر الذي غادر وطنه عُمان إلى الكويت طلباً للثراء والزواج من محبوبته، طبقا لتخمينات السارد، أو لإعالة أسرته كما تكشف الأمر في النهاية، كان الإخفاق الذريع في انتظاره، ولم يحقق شيئاً من طموحاته في غربته القاتلة، مثله مثل الإنسان الفلسطيني المشرد الذي يبحث عن حلول خارج وطنه؛ فتتعثر

جهوده وتكبو همته و تخيب أحلامه، لأن الحل في العمق، في المتن وليس في الهامش، ومن يتحامى بغير ذلك تكون قصته «بلا بدء – بلا نهاية – بلا ملامح».

لكن، الأهم من هذا التأويل كيف تسنى لغسان أن ينبئ المتلقي بهذا الاستنتاج عن طريق الصور الفنية؟! هذا ما ينبغي تفحصه وتقصيه من خلال سياق القصة بغية الوصول إلى غايتها ومقصدها.

تتمحور خيوط سرد القصة وتناقضاتها الحياتية حول إشكالية إنسانية عامة، نستخلصها من مضمون القصة وأبعاد مراميها، إلا وهي إشكالية الموت و الحياة. إشكالية وجود الإنسان ككائن وبين جوهره الخالص، هذه الإشكالية تطرح بقوة مسألة الاشتباك بين الحرية والضرورة، وبين الفرد والجماعة وغير ذلك.

«موت سرير رقم 12» عبارة عن سلسلة من المراسلات والتداعيات السمعية والبصرية والحدسية، التي ولدها واقع موت محمد علي أكبر في وعي السارد الباطني، وهيَّجه ليبث ما انتابه من إحساس طافح الى صديقه الذي كان يستعمل كلمة الموت في شتى المناسبات الضرورية وغير الضرورية، الذي تذكُر مقولاته، وهو يرى اللحظات الأخيرة من حياة بطل القصة «ينكمش في سريره، و يشد أصابعه الطويلة النحيلة على غطاء الفراش، ثم ينتفض، ويحدق إلي بعيون ميتة»، حيث اعتمد المؤلف على التلقي الحسي لإعادة صياغة واقع الشخصية في بؤسها و نهايتها الفاجعة، لكن في تمسكها الأسطوري بشيئين إثنين: الصندوق واسم العائلة. أي بممتلكات البطل الشخصية مهما كانت متواضعة، وبهويته التي تشير إلى انتمائها إلى جماعة محددة في وطن محدد. وهنا يكمن سر التقاء مصير محمد علي أكبر مع مصير الشعب الفلسطيني، الذي لا يمكنه التنازل عن شيئين إثنين: أرضه وهويته.. أرضه فلسطين، وهويته في المفتاح الذي رمز إليه غسان في القصة بالحلق الذي برق في قاع الصندوق عند فتحه.. المفتاح الذي يحتفظ به الفلسطيني في شتاته وفي



صراعه الطويل في سبيل لقمة العيش في غربته و في مماته، وإصراره العنيد على ادخاره و كنزه حتى يعود إلى حبيبته ويعانق ترابها الطاهر. هذا التشبث بالأرض والهوية لا يدركه سوى الفلسطيني المكلوم، وينظر إليه من الغير باستغراب، وإذا ما سايروه في هلوساته فليس ذلك سوى مجاملة لإنسان مريض (خوف أن ينتكس). الظاهر في هذه القصة حكاية إنسان بسيط يبحث عن السعادة خارج وطنه، إلا أن الإخفاق وسوء الطالع والقدر تقف في وجه تحقيق أحلامه ولكن، ما هو مكنون ومدخور في القصة بشكل غير مباشر، يمكن تأويله بيسر وسهولة هو حال الإنسان الفلسطيني الذي يرنو إلى حياة الرفاه بعيداً عن وطنه فلسطين، فيكون مآله ما حاق بمحمد علي أكبر، مع أن محمد علي أكبر يتفوق على مثل هذا النمط من الفلسطينيين بتمسكه العجيب بهويته وممتلكاته الخاصة.

التلقي الحسي الملموس كان نقطة الانطلاق والبداية المثمرة في قصة «البومة في غرفة بعيدة» كما كان شأن قصة «موت سرير رقم 12»، التلقي الذي أحيا الفكرة وأسس لبنيانها، حيث جاء التقاء الرؤية بتجربة الواقع لتتولد حيثيات الصورة الفنية بعد التأمل المنطقي الواضح.

فالصورة/اللوحة التي شدت السارد، ومن ورائه المؤلف، إلى التناغم مع خلفياتها، هي نتيجة لثراء التجربة التي مر

بها الراوي، والمعاناة القاسية التي لازمته، وأنتجت وفرة من الانطباعات في أعماق الذاكرة، التي تدفقت فجأة من مخزون الاحتياطات المتراكمة، وكانت الوقدة التي أشعلت روح الإبداع عند المؤلف، ودفعته للإمساك بريشته وإنشاء قصته كردة فعل على ما انثال على مخيلته من خواطر و تصورات، لأنها تذكره بشيء قاسٍ من ماضيه يتمحور حول الهروب أو الموت.. يعني أنها تلتقي مع «موت سرير رقم 12» في المقاصد والغايات.

البومة التي برع المصور «في اصطياد النظرة الحقيقية المختبئة لها في ظلمة ليل بلا قمر»، استحالت عند منتصف الليل في ضوء الغرفة الخافت إلى صورة في غاية البشاعة، لتستبيح حرماته بما تستثيره من غضب وحشي، وتحفزه على التذكر، وتقول له بصرير حاد:

- أتذكر؟: لقد التقينا مرة قبل الآن.

وحال لسانها يقول، لماذا فضلتم الفرار على الموت؟! هذه المواجهة العنيفة أدارت رأسه وأحنته، ولم تترك له سبباً مقنعاً ليقذفه في وجه البومة، وذهبت كل محاولاته لطرد الصورة من رأسه أدراج الرياح، وظل التساؤل معلقاً وخاصاً الذاكرة على استرجاع صورة الماضي، التي تكشفت عن مقاومة باسلة للعدو التي انتهت بالهروب من وجهه لعدم تكافؤ القوى، لكن بإدانة صريحة لحالة الفرار، التي لم تدرك البومة المرعوبة، لكن المتحدية والمتشبثة بالبقاء:

(كانت ما تزال تحرك رأسها المفلطح بتحذير إنساني عميق، وعلى إيماضة قنبلة بعيدة، شاهدت في عينيها ذلك التحدي الباسل، الخائف بعض الشيء، ولكن الصامد لضغط لحظة اختيار واحدة بين الفرار والموت). القصة ضرب من الشعور بالحسرة والندامة وتوبيخ الذات لأنها اختارت الحياة على الموت، ولم تضح بحياتها في سبيل وطنها وترابه، بعد أن ضعفت إرادة الإنسانَ الفلسطيني في مواجهة التحديات القاتلة وأذعن لهاجس الخوف، وقد التقط في عيني البومة وإصرارها الصلب على موقف الصمود إشارة تحذير إنساني ذكي له بأن لا شيء يعدل الوطن حتى الحياة الشخصية نفسها.

يجسد غسان كنفاني في بواكير قصصه الإحساس المتفاقم بالحسرة والندم على فراق الوطن، وتكاد تكون آفاق هذه الأحاسيس الفكرة الرئيسية في معظم هذا الإنتاج، بعد أن استبهمت عليه المناهل وارتجت عليه المسالك وخاب أمله في بني قومه. وأوضح مثال على هذا المسلك قصة «منتصف أيار»، و«شيء لا يذهب»، و«الرجل الذي لم يمت»، وغيرها.

الإحساس بالخزي والعار يجلل بطل قصة «منتصف أيار» الذي كان يداوم على حمل بعض أزهار الحنون ويضعها على قبر رفيقه إبراهيم، الذي استشهد في منتصف أيار أمام عيني السارد وخذلانه وجبنه، حيث وقف مشدوها أمام اليهودي الذي يحمل قنبلة يدوية في يده، ويود أن يلقي بها عليهما، وعجز ولم يتجرأ على الضغط على الزناد لينقذ نفسه وزميله؛ مما أتاح الفرصة لليهودي أن يلقي القنبلة على صديقه ويقتله. والآن بعد أن قاسى في محنته وتشرده صنوف العذاب والحرمان، واشتَّد عوده وتعرّفه على عمق مأساته: (لست أعرف مبلغ تطوري الآن.. هل أستطيع أن أقتل يهوديا دون أن أرتجف؟ لقد كبرت.. وجعلتني الخيمة أشد خشونة.. ولكن كل هذا لا يعطيني يقينا.. يقيني الوحيد هو أنني أشعر بالعار ملتصقا بي حتى عظمي.. هل يكفي هذا؟؟ أعتقد أنه يكفي.. فالقط الذي قتلته لم يفعل سوى أن سرق زوج حمام كي يأكله.. وكان السبب هو جوعه حتماً.. أما الآن فأنا إزاء جوع آلاف من الرجال و النساء.. أقف معهم أواجه لصاً سرق منا كل شيء ..). رصد كنفاني عار الفرار، ووصف سيرورته وضراوة أثره، فأخذ الفلسطيني ينحاز إلى الثورة على وضعه، وما آل إليه مصيره البائس، الذي أفقده إيمانه بالأخوة الإنسانية إذا كانت على حسابه وحساب شعبه، لقد أطلق الرصاص على قط جائع سرق زوج حمام، لكنه لم يستطع أن يشد على زناد بندقيته ليقتل قاتلاً محترفاً، سرق منه الأرض والتاريخ والأحلام السعيدة. ها هو يتجاسر ويحاول أن يسرد مشواره النضالي، بعد أن طوَّف في الآفاق، وشاهد الحقد وعدم الرضى في عيني البومة القاسيتين، وفي عيني الصبي الفلسطيني في قصة «كعك على الرصيف»، الذي يحتال على

سبل عيشه وتعليمه بالكذب والدجل، وذلك لعدم وجود خيار آخر أمامه، فمن لا أرض له ولا وطن لا قيمة له ولا تزكية لأقواله ولا تفضيل لأفعاله.

«شيء لا يذهب» حوار داخلي يمور في حنايا بطل القصة، الذي يتوجه إلى إيران في طريقه لوضع باقة ورد على قبر عمر الخيام، و يتوهم أنه بهذا الأمر يكون قد صنع فعلا عظيماً، وأدى واجباً جليلاً لحبيبته المتخيلة، التي كانت تعشق آثار الشاعر ورباعياته، بينما هو يرى أن أشعاره هذيان إنسان مريض، وأن صاحبها إنسان انهزامي، وكان جوابها: (الإنسان الذي يحس أكثر من اللازم، خير من الإنسان الذي لا يحس بالمرة..)، وقد كانت تعنيه بقولها الإنسان الذي لا يحس بالمرة. ليلى وهذا اسمها الذي اخترعه لها، كانت تقوم في حيفا بأعمال المقاومة التي جبن على القيام بها بطل القصة، ألقى اليهود عليها القبض جراء وشاية أحد الخونة وبقيت تسعة أيام في السجن، فقدت فيها أغلى ما تملكه الفتاة العربية، خرجت من السجن ولم يعد في عينيها أي بريق.. فقط وجه حزين صامت، و أخبرته بما جرى لها، وطلبت منه أن يبتعد عنها:

- يحسن بك أن تتركني.. أنا امرأة مهترئة..

ليلى لم تترك حيفا، وفضلت الدفاع عنها رغم مصابها، أما هو فقد هرب لا يلوي على شيء، ولم يفعل شيئا لا من أجل ليلى ولا في سبيل وطنه وقضيته، انثالت هذه الهواجس في مخيلته، وشرعت في تعذيبه وهز كيانه وضميره. ليلى الحزينة البائسة التي فقدت أكثر من حياتها، تبقى في حيفا لأنها تريد أن يبقى لها (شيء لم يذهب)، أما هو فقد اختار الفرار بجلده، فهل كان يستحق ليلى حقاً؟! وهل وضْعُ باقة ورد على قبر الخيام يزيل عاره وشناره، ويوهمه بأنه ضحية حب عنيف؟! ويستنتج من ذلك أن كل ما فيه شيء مخجل في الحقيقة، وأن ليلى الوهمية لم تستطع أن تغيره: «شعرت هذا بوضوح الآن.. إنسان لا فائدة منه. هذا كل شيء.. باقة ورد على ضريح إنسان ميت.. شيء يذهب، لقد قالت لهم إنها تريد أن يبقى لها شيء لا يذهب..»

هذه القصة الوهمية المتخيلة تزعق بأعلى صوت أن الموت في سبيل الوطن فضيلة، وأن الهروب رذيلة، وأن من يظن أن وضع باقة ورد على قبر شهيد أو ولي أو حبيب أو شاعر مهما علت مكانته كاف لمسح عاره وفراره من المجابهة لفي ضلال مبين، وهو يسعى لستر خذلانه وجبنه بأشياء عابرة بلا جدوى، وما يبقى ولا يزول هو الموقف الصلب الذي لا يلين حتى ولو كلف المرء حياته وشرفه. وليلى لم تكن امرأة مهترئة، كما خيل لبطل القصة، وإنما هي مناضلة حقيقية، أما هو فهو بائس ومهترىء في أفكاره وأفعاله. هذه الآثار الوخيمة والعواقب المؤلمة التي تركتها هواجس بطل القصة، تتعالى في قصة «الرجل الذي لم يمت» الذي باع أرضه لليهود، مما حدا بأحد المزارعين عنده إلى محاولة قتله، المحاولة باءت بالإخفاق، إلا أن أثر الجراح التي أصيب بها جراء هذه العملية بقيت شاهداً على خيانته وعاره، وكان يحاول إخفاء هذه الجراح وسترها. بعد مرور عشر سنوات على هذا الحادث شاهدت زينب والدة حمدان الذي أطلق الرصاص على السيد الذي باع قطعة الأرض لليهود، وفقد حمدان حياته جراء انفجار البارودة بين يديه، بعد أن كان قد أصاب برصاصته الأولى وجه السيد علي. أرادت زينب أن تقتص منه أو أن تبصق في وجهه، وهو يغادر السيارة متكئاً على ذراع خادمه، لكنها أعادت حساباتها بعد أن رأت الجرح المحفور في صدغه وعنقه، وأخذت تفكر وهي جالسة في السيارة «إن السيد علي يخجل من هذا الجرح، وأنه يراوده شعور بالخزي كلما وقف أمام المرآة كي يحلق ذقنه، إلى حد يود فيه لو يبصق على صورة وجهه المطبوعة في المرآة.

ولأول مرة منذ غادرت أرضها، أحست بشيء من الراحة لأن السيد علي لم يمت و أنه ما زال حيا، يحدق كل صباح بالجرح الطويل المحفور في صدغه وعنقه، و يتذكر الأرض التي باعها». فرار الفلسطيني وعدم تمسكه بأرضه يغزو عدداً من القصص الأخرى، التي تبدو بعيدة جداً عن هذه الثيمة، وأنها تعالج موضوعاً إنسانياً عاماً، فالبدوي في قصة «الخراف المصلوبة» الذي يكاد يموت ظمأً في هجير الصحراء،

يرفض رفضاً باتاً أن ينال قليلاً من الماء لينقذ نفسه، ويفضل أن يموت عطشاً مع خرافه العطاش، وأخذ يردد برجاء وخيبة أمل، ولكن بإصرار عنيد على عدم إيثار نفسه على خرافه ليموت وإياها سوياً:

- إنها عطشى.. بل ربما تموت هذا المساء..

وتحركت السيارة وتركته وخرافه فريسة للموت المحتوم. وهنا يقول غسان: «وجدت نفسي مرغماً على أن أكرر لنفسي تلك الجمل الحقيرة التي ما برحت تفتك بعقلي منذ زمن طويل:

- هذه رحلة عجيبة.. اليوم ليست سوى مأساة.. وغداً سوف نقول عنها أنها مغامرة..».

وفي قصة القط الذي تدوسه إحدى السيارات. يجرجر القط جسده ويزحف إلى الشارع الذي يعشقه، والذي أمضى فيه حياته ليموت مطمئناً وراضياً عن نفسه. ولا أظن أن غسان كان بعيداً عن إدراك أبعاد قصصه ومقاصدها وغاياتها، وأن كل ما كان يفكر به هو ترجمة مأساة شعبه، وجلاء الملابسات التي رافقت تشرده وهروبه، وحثه على مراجعة الذات والانتصار على ضعفه وهزيمته، بما قدم من نماذج إنسانية وصور لافتة ومعبرة للاحتذاء بها والسير على منوالها، و أستطيع أن أقول أن كل قصة من قصص هذه المجموعة كانت الاختبار الأول في طريق غسان للوصول إلى سرديته الرائعة «رجال في الشمس»، ودق الجدران المغلقة، لأن معظم هذه القصص تحمل في أعطافها ملامح الحياة والموت، وتشير إلى كيفية تشكل مأساة الفلسطيني وضرورة تهذيب القيم الأخلاقية واختبارها في معركته الدائرة لاسترداد وطنه وكرامته. وقد استثمر غسان كنفاني ذكاءه الحاد ليجمع بين الباعث البنائي والفكري في وحدة موحدة لحض المتلقي على البحث عن المآثر الأخلاقية للإنسان، وقد أفاد من ضمير الغائب الذي حضر في غالبية القصص ليحكي بحرية، ويختلق ما يشاء من أحداث وينسج ما تناثر من خيوط لتجسيد السلوك الإنساني في ظل ظروف غير ملائمة، وإبراز القيم والأهداف والتناقضات والبواعث التي تحرك هذا السلوك وتسيره، وتبني الشخصية الأدبية والإنسانية عبر وحدة المقاربة البنيانية والتاريخية.

يتفاوت مستوى قصص غسان كنفاني في هذه المرحلة، وتتغاير في مسالكها ودروب ابتداعها، حيث يتناوب فيها الخيال والصدق، وتنتقل من الرومانتيكية إلى الواقعية المكشوفة، ويجمح في بعضها الخيال ويكبح في أخرى، لكنها ترنو جميعها إلى إعادة بناء الإنسان الفلسطيني، وتحريره من خوفه وضياعه، وجلاء معالم الطريق التي يتعين عليه أن يشقها ليصل إلى مبتغاه وأهدافه، وأن عليه أن يعي أن: «حياتنا ليست شيئاً.. وأنها تبلغ ذروة قيمتها لو قدمت من أجل سعادة آلاف غيرنا..».

حساسية غسان المفرطة وخصوصية تركيبته النفسية وروحه الثورية، وحماسه الضافي لقضية شعبه ووطنه، ورصده للحالات المؤلمة التي تعرض لها الفلسطيني في تشرده، هذه كلها مجتمعة أملت عليه أن يبتعد عن ظاهرية الاستمتاع الجمالي، و يتخذ موقفاً مغايراً يغوص فيه في أعماق الإشكالية ليسوس التنوع الحسي الملموس لمشاهداته، ويستشف منه مغزى الوجود المتبدّل، بواسطة استخدامه الكريستال السحري والألوان والأصوات والكلمات والخطوط وما شابه ذلك، لبلوغ سر المكابدات والحقائق الفعلية والانفعال بها واستيعاء محمولاتها، وإشعال الشرارة الكامنة فيها لإضاءة اللحظة المتوخاة، أو الليلة المطلوبة أو السنة أو حتى عصر الكتابة.

الفنان الرائي يكتشف ما خفي عن الآخرين، ويفض الاشتباك فيما اختلفوا فيه، كحال الطفل في قصة «ستة نسور وطفل» الذي رأى الحقيقة واختبرها، و عندما سئل عنها أجاب عن معرفة ودراية، وليس عن تصور عابر أو تخيل ساذج، وهذه القصة تتخاطر مع قصة أندرسون نيكسه، التي يصيح فيها الطفل بحقيقة أمر الملك وعريه أمام الجمهور، لكنها تختلف في بنائها ومقاصدها، فالطفل هنا يمتلك التجربة والخبرة

والرصد المحسوس على خلاف طفل أندرسون الذي لم يكن لديه أي معرفة سابقة لما كان عليه أمر الملك.

جسد غسان كنفاني مأساة الإنسان الفلسطيني عن علم ودراية وخبرة ، وليس عن جهل أو تصور عابر، كما تجلت في قصص «كعك على الرصيف» و«لؤلؤ في الطريق» و «القميص المسروق» وغيرها، ففي «كعك على الرصيف» الطفل يكذب ليعيش، وفي «لؤلؤ على الطريق» بموت الفلسطيني في إحدى مغامراته العبثية في البحث عن لقمة العيش، وهذا ما جهد أبو سمير على تسويغه لتحفيز بطل القصة على مشاركته في سرقة طحين اللاجئين، وشراء قميص لابنه عبد الرحمن، كما جاء في قصة «القميص المسروق» أيضا.

مزج غسان في معظم قصصه بين مسألة الظاهر والباطن.. المذخور والمكشوف، وذلك للتعبير الخفي عن توجهاته وأفكاره، مستبعداً الإشارات المباشرة، سعياً منه إلى تجسيد اللوحة الموضوعية لقضية شعبه واستنكاره لهروبه من مجابهة التحدي، وتفضيله الحياة على الموت.

لكن، ثمة عدد من القصص نشرها كنفاني في هذه الفترة، ولم تدخل في محتويات مجموعة «موت سرير رقم 12»، تدور في معظمها في إطار المأساة الفلسطينية في الشتات أو تحت نير الاحتلال البريطاني، الذي مهّد للصهاينة لاحتلال فلسطين وطرد سكانها العرب، وفي بواطنها شيء من التفلسف الوجودي، وبعض ضروب التحدي والمقاومة السلبية.. أي أن قاراتها تتنوع وآفاتها تتسع لإشكاليات متباينة. ويبدو أن هذه الأسباب مجتمعة هي التي دفعت غسان إلى استبعاد هذه القصص من مجموعة «سرير رقم 12»، وقد يكون فكّر في لم شملها في مجموعة قصصية ثانية.

يثبت غسان كنفاني في هذه البدايات أنه دخل عالم الإبداع بقوة راسخة وثقة بقدراته الفنية والتخيلية، وأنه كان على اتصال وثيق بالحياة ومساراتها المتشعبة، ويمتلك المقدرة النافذة للتغلغل في جوهر السيرورة المجتمعية، والعبور إلى أدق تفاصيل المرحلة التاريخية، واستحضار ملامح شخصية الشعب، وما تنطوي عليه من تبدلات في مسيرتها الحياتية العامرة، بعد أن أضحى الموضوع الفلسطيني الثيمة الأكثر انتشاراً في أوساط معظم الكتاب العرب والفلسطينيين على وجه الخصوص. قصص غسان في هذه المرحلة المتقدمة تبرز إلى حد كبير طابع التعالق المغاير لهذا الأديب مع حياة شعبه وتوجساته وهمومه المدمرة. وهو وإن كان قد أنّب الشعب الفلسطيني على فراره وتركه لتراب وطنه، إلا أنه رأى بعض الجوانب المشرقة والمشرفة في درب الآلام والعذاب التي شقها بتضحيات جسيمة، وجسدها عبر استلهامه لدينامية بعض الصور الفنية والشخوص المتحركة المتنامية، التي فجعت بغزارة المظالم والبطش وسحق إنسانية الإنسان؛ فلجأت وبغير وعي منها إلى بعض صيغ التحدي والمواجهة، التي تبدت في خيوط السرد وتسلسل الحدث والنهاية المفاجئة والصاعقة؛ فالطفل الذي شاهد المذبحة الدامية والجريمة البشعة التي اقترفتها العصابات الصهيونية أمام ناظريه بقتل خمسة عشر شخصاً من ركاب باص مدني مسالم في قصة «كان يومذاك طفلاً»، وطُلب منه أن يفر ركضاً ليروي ما رأى ورصد من مشاهد دموية، لترهيب الفلسطينيين وإرغامهم على ترك قراهم وأرضهم، قائلاً له الرجل السمين وهو مسمك بأذنه:

- هل رأيت، تذكر هذا جيداً وأنت تحكي القصة...».

وضربه على قناة بقسوة، فانطلق الطفل مسرعاً خوفاً ورعباً مما قد يصيبه من أذى.. لكن ما أن أطلق ساقيه للريح، وسمع ضحكاتهم الصاخبة حتى توقف فجأة: «لم يدر كيف حدث ذلك ولماذا، ولكنه وقف، ووضع كفيه في جيبي سرواله وسار بخطوات ثابتة هادئة وسط الطريق دون أن يلتفت إلى الوراء».

وأوضح من هذا الموقف ما قام به بطل قصة «القميص المسروق»، الذي شاهد وعاين قصة سرقة طحين اللاجئين، وأبى على نفسه أن يشارك الأمريكي وأبا سمير في عملية

النهب هذه، واختلاس مؤونة اللاجئ الفلسطيني المشرد، رغم فقره وقلة حيلته وحاجته لشراء قميص جديد لابنه عبد الرحمن: «لم يدر كيف رفع الرفش إلى ما فوق رأسه وكيف هوى بعنف رهيب على رأس أبي سمير... ولم يدر أيضاً كيف جرته زوجته بعيداً عن جسد أبي سمير، وهو يصيح في وجهها إن الطحين لن يتأجل توزيعه هذا الشهر..».

ثمة بؤرة مهمة في جهود غسان كنفاني الإبداعية، وهي إفادته الظاهرة من قراءاته الغزيرة في حقول المعرفة المتشعبة في بناء قصصه والوصول إلى هدفه بإدراك العارف ونباهة القارئ المدقق الفاحص، حيث نعثر على مقدمات في بعض قصصه تتضمنها طروحات نقدية وأخرى فلسفية تشير إلى محاولة استثماره لتنظيرات مدرسة الرواية الجديدة المتبعة في كتابة أعمالهم الروائية. لكن غسان لا يلجأ إلا إلى بعض الصيغ الشكلية في طريقة مقاربة هذه الروايات، ويظل وفياً لمعمار القصة الواقعية بكل دقائقها وتفاصيلها، كما هو شأن مفتتح قصة «البطل في زنزانة»، و«قرار موجز» وغيرهما.

زخرت قصص كنفاني بحكمة النفاذ إلى أسرار النفس الإنسانية، والإحاطة الشاملة بالموضوع وبلوغ الحقيقة التاريخية بشفافية ونصوع، والملاءة بالحس الأخلاقي والمعنوي الرفيع، هذه القصص مشحونة بقوة الكشف والاستكشاف لما هو مكتنز في أعماق الإنسان الفلسطيني البسيط.

والاستنتاج الذي نستخلصه من قصص هذه المرحلة في إبداع هذا الكاتب المستنير والثوري الحقيقي أنه ليس أمام الفلسطيني في غربته سوى خيارين: إما الموت أو العيش في بؤس وشقاء، وإذا أراد الحياة فليس أمامه سوى إعادة التفكير والنظر في وضعه المأساوي والتخلي عن صمته وسلب إرادته، والتوجه إلى فاعلية المقاومة.

اسم غسان كنفاني ما يزال وبعد مرور أربعين عاماً على وفاته، يتلألأ في سماء الإبداع ككوكب دري يضيء بنور أعماله الفنية، وحياته الشخصية الدروب المظلمة أمام أبناء شعبه وأمته، حيث منحته القلوب محبتها، وشملته العقول بعنايتها واهتمامها، وسبغت عليه من التقدير والتوقير ما لم يحظ به أحد من قبل. كان غسان طاقة إبداعية غزيرة عز نظيرها، حظي وما يزال بحضور خاطف للبصر والبصيرة، لما أبدعه من صور فنية معبرة عن المرحلة التي جسدتها، وجلت بعضاً من إشكالياتها وهمومها، وكانت تنهيده عميقة استنطقت منظومة التداعيات والتراسلات المعقدة لبلوغ الصدق النفسي والفني المطلوب، وتمظهرت في استكشافاته الإبداعية في حقل الحياة والواقع والنفس الإنسانية، وتألقت فيها شخصيته التلقائيه الأصيلة، التي استجمعت وحدة البنى الذهنية والانفعالية للذات، وعلاقتها المتفردة بما يحيط بها من عوالم وغرائب وحيوات متنوعة، وأستطيع القول أنها تمكنت من تحقيق شيء مما حلم به إنجلز من «الالتحام التام بين عمق الفكرة الكبرى للمضمون التاريخي الواعي مع ثراء الواقع الشكسبيري وحيويته».

من يقرأ غسان كنفاني بعقلية نافذة وذهن صافٍ وتدبر عميق لا بد وأن يعي أن السبب الحقيقي وراء اغتيال عصابات الغدر والغطرسة له، هو في نقاء سريرته وملكاته الإبداعية المفرطة، وهواجسه الغفيرة وحماسه الذي لا حدود له في البحث عن أهداف مغايرة يتوجها بأغطية مغايرة وغير مألوفة، ولو أتيحت له فرصة الاستمرار في العطاء لقدم مبدعات فنية تفوق في أثرها وخصوصيتها وجمالياتها، وما تنوء به من مضامين مكثفة ومقاصد واعية أعظم أعمال أساطين الأدب العالمي، وأضحت قفزة أسطورية في تجسيد مأساة الشعب الفلسطيني، والتعبير عن أحلامه، وحضه على استرجاع وطنه بشتى الطرق والأساليب والوسائل المعروفة، واستنباط سبل جريئة ومستحدثة للمقاومة الفاعلة.

غسان كنفاني قاصاً..
حين يكون الخطاب إبداعاً

نزيه أبو نضال

توثيق:

قبل الحديث عن غسان كنفاني قاصاً دعونا أولاً نوثق منجزه القصصي.

أصدر غسان في حياته 4 مجموعات قصصية كانت على التوالي: موت سرير رقم 12، 1961 (17 قصة). أرض البرتقال الحزين، 1963 (8 قصص). عالم ليس لنا، 1965 (15 قصة). عن الرجال والبنادق، 1968 (9 قصص). وبعد رحيله صدر له: القميص المسروق، 1982 (8 قصص). ما لم يعرف من أدب غسان، 1986 (5 قصص).. فيكون عدد القصص التي كتبها غسان (62 قصة)، احتلت المجلد الثاني من منجزه التام الذي صدر في 8 مجلدات، واشتملت على إنتاجه شديد التنوع. ذلك أنه ينتمي إلى جيل الموسوعيين الكبار: فهو روائي وقاص ومسرحي وكاتب دراما إذاعية وشاعر وباحث وناقد ومترجم، وكاتب مقال صحفي وكاتب ساخر (فارس فارس)، وكاتب أدب رحلات وأدب رسائل وأدب أطفال. وهو فوق كل هذا فنان تشكيلي، ورئيس تحرير مجلة الهدف، ومناضل قيادي في آن.. ولقد حقق غسان كنفاني كل ذلك ولم يتجاوز عمره السادسة والثلاثين عاماً.. فقد ولد في 9 نيسان 1936 في عكا، واغتالته متفجرة الموساد الصهيوني، أمام منزله في حازمية بيروت، في مثل هذا الشهر، 8 تموز 1972.. هكذا تحول غسان إلى شظايا.. كان واحداً فصار متعدداً.. وهذا هو قدر الشموع التي تتوهج كثيراً.. فإنها تحترق سريعاً، ولكن ذكرها يبقى متجدداً ومؤبداً.



غسان قاصاً:

حين بدأت بإعداد هذه الورقة عن غسان كنفاني قاصاً عدت مجدداً إلى قراءة مجموعاته القصصية، وكنت قد اكتشفت بعضها مبكراً في ستينيات القاهرة، مع روايته رجال في الشمس، فتجدد لدي اليقين القديم: هذا مبدع لا يساوم على الالتزام، وهذا ملتزم لا يساوم على الإبداع. فغسان هو هذا الجدل العميق بين طرفي المعادلة. لم يكن المبدع غسان كنفاني إذن مسكوناً بهاجس الإبداع، رغم حضوره الكثيف في أدبه، بل بهاجس قضية يريد أن يوصلها إلى الناس، عن النكبة وعذابات الإنسان في المخيمات والمنافي ومذلة اللاجئين.. هكذا رأى ابن الشعب الوفي دوره في الحياة رسالة للتغيير والتثوير كي يقاتل الناس من أجل فلسطين وأن يحبوها وينحازوا إليها، لأنها قضية الإنسان، ومن هنا بالضبط يمكن

ناقد من الأردن.

فهم المعنى العميق لما قاله يوسف إدريس في المقدمة التي كتبها لمجموعة قصص غسان كنفاني بأن التجربة الروحية التي مرّ بها، وهو يقرأ كل هذه القصص القصيرة التي كتبها غسان، أحدثت في نفسه آثاراً لم يكن يتصورها، فقد جعلت قضية الشعب الفلسطيني تتحول في نفسه من عريضة دعوى وأعمال بطولية إخبارية، وشعارات تحولت إلى مادة حية خالدة الحياة، إلى قلوب وصدور ونبض، إلى أطفال حقيقيين ونساء ورجال مثلما يتحول كتاب الجغرافيا أمام قارئه فجأة إلى أحياء يحملون على أكتافهم كل تاريخ ذلك الشعب وخصائصه، كل ملامحه ودروب خوالجه، كل ما يجعلهم أخلد حتى من الشعب ذاته، فليس أخلد من الشعب إلا الشعب حين يصبح غناءً وموسيقى ولوحات (1)

من يقرأ غسان يتغير، هذا ما قاله كذاك المترجم والأستاذ الجامعي الياباني نوتوهارا «قادني البحث والمصادفة الى غسان كنفاني، واعترف أن هذا الكاتب اثر في وجداني تأثيراً عميقاً وعلمني القضية الفلسطينية (2)، وقد كانت روايته «عائد الى حيفا» أول عمل أترجمه الى اليابانية»، كما ترجم له خمس قصص قصيرة.

مع هذه الشهادات استدعت الذاكرة ما قاله الناقد والمفكر النمساوي ارنست فيشر «إن الفن لازم للإنسان حتى يفهم العالم ويغيره». وهو قادر على فعل ذلك «بسبب السحر الكامن فيه» (3).

غسان المبدع مجدول دائماً بخطاب يريد أن يوصله إلى الناس من أجل قضيته فلسطين، ولأن الأدب بوعي كنفاني هو رسالة من حيث المضمون فقد اختار في العديد من قصصه الرسالة كشكل، من حيث التقنية الفنية، وكأنه يسعى، كما لاحظ د. محمد عبيد الله (4) لإقامة جسر تواصل مباشر خاص وحي بينه وبين المتلقي. أنظر: قصصه «العروس» و«رسالة من حسن» و«رسالة الى إبراهيم» و«ورقة من غزة» و«منتصف أيار» و«في جنازتي».

ولكن فلسطين ليست مجرد وطن احتل فحسب.. ولكنها رمز يتسع لكل قضايا وعذابات الإنسان.. ذلك أن المعذب الفلسطيني هو أكثر من يحس بآلام المعذبين والمهمشين في الأرض الذي طالما تحدث عنهم يوسف ضمرة «يكفي أن نقرأ قصص غسان كنفاني القصيرة، كي نكتشف مقدار الحب العظيم الذي كان يفيض منه نحو البشرية، ومقدار الأسى الذي كان يكابده أمام عذابات الناس البسطاء والمقهورين والمنفيين» (5)، وفي مقدمتهم المعذبون العرب، وهذا جزء من تكوين غسان الأيديولوجي كقيادي في حركة القوميين العرب، كما في قصته «موت سرير رقم 12»، حيث يقدم الراوي البطل من خلال بطاقة معلقة على سريره فيقرأ: «الإسم: محمد علي اكبر. العمر: 25 عاماً، الجنسية عُماني (....) سرطان في الدم» ثم تتضح شخصيته من خلال التقرير الذي كتبه الطبيب عنه: كان أبا لخمسة أطفال وكان بحاراً.. وصل قبل أربع سنوات إلى الكويت باحثاً عن عمل».. ويضيف الراوي: لقد كان فقيرا، فقيرا جدا أكثر مما تتصوّر، جاء من مدينة أبخا العُمانية، مدينة فقيرة يشح فيها الماء، ولم تصلها الحضارة بعد».

بل إن الكثير من قصصه لا ذكر مباشر فيها لفلسطين، كما في مجموعته «العالم ليس لنا» يستثنى منها قصة «العروس».

وغسان الإنسان والفنان المرهف يتسع قلبه كذلك لكل الكائنات التي تتألم وتعاني وتدجّن وتروّض كما في قصة «الصقر» الذي يروض لصيد الطيور والغزلان، والترويض، كما يقول أحمد دحبور، (6) هو نوع من السجن ولهذا فإن الصقر، واسمه (نار) تمرد وما لبث أن مات.. فيما هرب الغزال إلى أهله. ويعلق البدوي صاحب الصقر: «الغزلان تحب أن تموت عند أهلها.. الصقور لا يهمها أين تموت».

وفي قصة «جدران من الحديد» فإن الطيور توضع في قفص، كما الحسون السجين، ولكنه يختار الموت بديلاً للعبودية.. فيكون رمزاً مباشراً ودعوة للفلسطيني بأن يتمرد. ودائماً الموت عند غسان هو أحد أشكال التمرد على الواقع، لأنه أقصر الطرق الموصلة للحياة.. وليس من خيار آخر فإما الموت بشجاعة وأنت تقرع حديد الخزان أو تلقى مصير اليائسين المهزومين في صهريج أبو الخيزران، (7) أو ما هو أبشع كما الموت في قصة «كفر المنجم».

وتحتل كائنات غسان الحية العديد من عناوين قصصه مثل: «البومة في غرفة بعيدة»، «الخراف المصلوبة»، «ستة نسور

وطفل»، القط»، «الصقر»، جحش»، عطش الأفعى»، لو كنت حصاناً.

كما يحضر في قصصه، وإن من زوايا تناول متباينة: القط الرضيع، الكلب المرضع، ظل الأفعى، تمثال الأسد، خبب الحصان، الجحش الصغير الذي تصرعه سيارة البيك.. فيناصرها جميعاً ويقيم معها علاقات حميمة.. فـ «الأسى» يجمعهما، كما أيونا بوتابوف بطل تشيخوف وفرسه.

في قصة «صمت ونعال وقبر صغير» نجد القطة المدللة تغادر البيت، رغم قرار منع التجول، كي تواجه الموت «لأن جو المدينة كان فاسداً».

وفي قصة «البومة في غرفة بعيدة» شاهد البطل في عيني البومة المبتلة بالمطر" ذلك التحدي الباسل، الخائف بعض الشيء ، ولكن الصامد لضغط لحظة اختيار واحدة بين الفرار والموت" .

وفي "موت سرير رقم 12" لاحظ البطل وهو متكئ على وسادته "المرضى الذين يمرون بلا انقطاع أمام الباب، والعصافير التي تطير بلا انقطاع أمام النافذة". هنا على المتلقي أن يختار مصيره: مع صف المرضى باتجاه الموت أو مع العصافير نحو فضاء الحرية.

بل إن غسان يؤنسن حتى عالم النبات، ذلك أن المبدع الحقيقي لا يرهن رؤاه لمجرد القراءة الذهنية الباردة للوقائع.. فثمة في نسغ الحياة عناصر متجادلة من الحدس والاستشراف والرمز تؤكد حضورها الحي، وتبشر بقطاف غد يأتي من صخر يتبرعم ومن عود خشبي ناشف، إنه ينحت مما يبدو مستحيلاً، ممكناً قابلاً للحياة: «ودخلت أم سعد، ففوّحت في الغرفة رائحة الريف، وضعت صرتها الفقيرة في الركن، وسحبت من فتحتها عرقاً يابساً، ورمته نحوي: «قطعته من دالية صادفتني في الطريق، سأزرعه لك على الباب، وفي أعوام قليلة تأكل عنبا».. ولا يمر زمن طويل حتى يثمر ما ظنه الراوي/المثقف البرجوازي وهماً ورأته أم الفدائيين يقيناً.. وها هي تهتف بابن عمها: «برعمت الدالية، يا ابن العم، برعمت!».

وخطوت نحو الباب حيث كانت أم سعد منكبّة فوق التراب.. تنظر إلى رأس أخضر كان يشق التراب بعنفوان له صوت».(8)

على هذا النحو الحميم صاغ غسان، منذ أواخر الخمسينيات، منظومته الإبداعية مسكوناً بثالوثه الفلسطيني: القضية والإنسان والفن، ولم يكن كغيره مجرد صدى لحديث الملاجئ والمواجع وبطاقات التموين، بل كان قادراً أن يرى ويستشرف وأن يدعو محرضاً إلى حفر الخنادق في الطحين للمقاتلين.. وأن يبشر: هذا زمن المرتينه وسلاحلك الفشك.. فامتلأت روح الرجال بالعزيمة.. وقد وصلتهم الرسالة.. غادروا سرير موتهم وأداروا ظهورهم لعالم ليس لهم نحو أرض البرتقال.. وقد امتشقوا البنادق، وغسان يحدوهم باليقين: ها هي فلسطين قد بانت من ثقب التنشين.. وها هو الربيع العربي يقتحم الميادين.

الهوامش:

* الإحالات لقصص غسان كثيرة، ويمكن العودة من خلال عناوينها إلى قصص غسان كنفاني، التي ضمها المجلد الثاني من الآثار الكاملة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1973.

1- من مقدمة يوسف إدريس لقصص غسان كنفاني، المصدر السابق.

2- نوبوأكي نوتوهارا، كتاب "العرب، وجهة نظر يابانية"، منشورات الجمل، ألمانيا، 2003

3- ارنست فيشر، الاشتراكية والفن، ت: أسعد حليم، دار القلم، بيروت، 1973.

4- أنظر: مدونة د. محمد عبيد الله، 21 تشرين الثاني 2010

5- يوسف ضمرة، غسان كنفاني حارس الحلم الفلسطيني، موقع حرية، نقلاً عن موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب.

6- أحمد دحبور، موقع حرية، عن صحيفة الحياة الجديدة الفلسطينية.

7- الإشارة لرواية غسان كنفاني، رجال في الشمس، بيروت، 1963. وضمها المجلد الأول من الآثار الكاملة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1973.

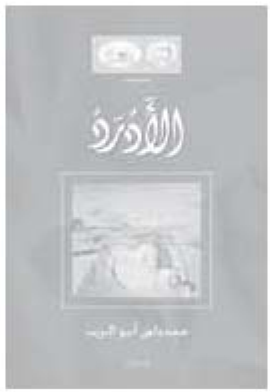
8- غسان كنفاني، رواية أم سعد، بيروت، 1969، وضمها المصدر السابق.

9- في قصة "القميص المسروق" يسأل أبو سمير أبا العبد، في الليل، حين يمر به: ماذا تفعل يا أبا العبد، فيرد عليه الأخير: إنني أحفر طحيناً". وكأنه يشير إلى رغبته بأن يحفر خندقاً قتالياً.

قراءة في مجموعة "الأدرد" القصصية

لمجدولين أبو الرب

يوسف الغزو*



في العدد 236 من مجلة أفكار كتبت عن عبثية التجريب ومنهجية التغريب في القصة القصيرة لن ألخص ما كتبت آنذاك، بل سأشير في عجالة إلى ذلك الخيط الرفيع الواصل بين التجريب والتغريب، فالتجريب جائز، بل هو لازم، لأن الأرض تدور، وتتحرك حول الشمس وكلتاهما تتحركان عبر المجرة، والمجرة متحركة في كون لا يهدأ، والتجريب واجب لأن تطوير الكون كله مرهون به. فلولا التجارب العلمية لما اكتشف دواء، ولولاها ما عرفنا كيف نعثر على الباخرة والقطار والسيارة والطائرة، ولا صرخة أرخميدس وجدتها وجدتها، لظل البحر سراً من الأسرار، ولما عرف أحد عن حجم ووزن الماء المزاح، ولكن التغريب الممنهج هو الشذوذ عن القاعدة، وهو التحطيم المتعمد لأدوات القصة وشكلها ومضمونها لأسباب تتعلق في مجرد الاختلاف ولفت الأنظار والتمسك بالحداثة. صحيح أن الكون بمجراته ونجومه متحرك وأن الحياة على الأرض في حركة دائمة، ولكن هل تصبح هذه الشمس التي نراها قمراً؟ وهل يصبح القمر الذي نراه شمساً، وهل يتحول القرد إلى إنسان أو العكس؟، وهل رأيتم تفاحة تغدو برتقالة؟ وهل سمعتم عن رواية تحولت بقدرة قادر إلى قصيدة لا ملحمية؟

إذن، فالقصة هي القصة حيثما كانت من الزمان والمكان، وكذلك الرواية والقصيدة والمسرحية والمقالة والخاطرة، أما تأثير العصر وحركة الزمان عليها فهو في تماهيها مع أنماط التفكير والسلوك في العصر الذي كتبت فيه، والتحديث يكون في صورها وتراكيب عبارتها لا في تحطيم إطارها، فالقصة القصيرة تبقى ومضة تشع من شريحة اجتماعية قصيرة الزمن، لا قصيرة في عدد الصفحات كما يظن البعض، هذه الشريحة ينبغي أن تقص شيئاً، وأن يكون ذلك الشيء مشوقاً ومفيداً، وأن يكون ذلك التشويق وتلك الفائدة ذات أثر يدوم طويلاً في وجدان القارئ ويشحذ فكره، وقد تزداد آثاره إلى

---

* روائي من الأردن.

حد أحداث التغيير الإيجابي فيه، هذه هي مكونات القصة الأساسية وبعد ذلك فليجدد المجددون وليحدث المحدثون، وليجرب المجربون ولكن ضمن هذا الإطار.

وجدت نفسي أسوق هذه المقدمة وأنا في صدد إعداد هذه القراءة المتواضعة لقصص الأدبية الزميلة الشديدة التواضع مجدولين أبو الرب، والتي تزداد تواضعاً كلما سمعت مدحاً أو إطراء، وجدت في مجموعتها القصصية ما جعلني أرى فيها نفسي وبداياتي، كما رأت هي في القصة القصيرة وسيلتها إلى التعبير عن تفاعلات وإرهاصات وعذابات المجتمع الذي تعيش فيه. تلتقط من هذا المجتمع شخوص قصصها، وتحرك هذه الشخوص بتلقائية فطرية تشعرك أن الكاتبة ترقبها عن كثب، لا ترقبها وحسب، أنما لديها نوع متطور من أنواع الكاميرات تغوص فيه إلى أعماقها. تتحرك شخصيات قصصها في فضاء إنساني شامل، تسعى إلى البقاء. إلى أحداث التوازن المطلوب من أجل الاستمرار وإتقان الدور المطلوب للوصول إلى حالة من التصالح مع الذات. وترقى التداعيات الداخلية في شخوص قصصها إلى حد امتلاك الواقع بكل تفاصيله وجزئياته. فتلك المرأة التي أساءت الفهم قد واكبها سوء الطالع، فنظن أن كل من ينظر إليها هو طامع بها: بمالها، بجمالها إلى أن رأت ذلك الشباب في القطار ينظر إليها، كما نظر إليها ذات يوم شاب لأنها تشبه خطيبته التي يحبها كثيراً، إلا أن هذا الشاب يختلف، فلا يمكن أن تكون نظراته نحوها تحمل ذلك السبب الذي قد لا يتكرر، ولكنها اكتشفت في النهاية إنه كفيف، لنلاحظ هنا كيف طافت الكاتبة باهتمامات قارئها، وحبست أنفاسه وهو يتفاعل مع تلك المرأة التي أساءت الفهم، حتى حدوث الدهشة المطلوبة، بل اللازمة في نهايات القصص القصيرة الخالدة.

أما العزف غير المنفرد الذي تتجلى فيه البراعة القصصية للكاتبة في ربط الماضي بالحاضر، وكيف تستعصي الذكريات على الفناء، هذه الذكريات التي هي (البصمة السوداء على البطاقة شاهد مثلها ذات يوم)، القصة تعتمد على تحريك الأشخاص عبر المكان والزمان، وتستدعي من الماضي حادثة يكون لها في الحاضر وقع شديد.

أما الساحة الخلفية فإنها تحملك إلى عدد من الاشكالات الاجتماعية في الواقع حينما يخطر للفتاة أن تتحدث إلى ابن الجيران أو تقف على مدخل بيته، فأخوها يضربها ضرباً مبرحاً، لديها أحساس بأنها عنصر زائد في الأسرة، سمرتها تقف حائلاً في طريق زواجها، أصبحت في المنزل خادمة، وإذا ما خطر لها أن تستجيب لنداء أنوثتها فإنها تضرب كغرائب الأبل، والأم مشغولة عنها، والد يتابع القنوات والأخبار التي لا تسر أحداً. لم تجد سوى الهروب والاختباء في الساحة الخلفية. وتصف الكاتبة وصفاً صادقاً خوفها من العتمة والحشرات والخوف من اكتشاف هروبها، عادت إلى البيت ولما حركت مقبض الباب وجدته مغلقاً، وتنتهي القصة وتترك الكاتبة القارئ حائراً: ماذا سيحدث لها؟، إذ أن مجرد وقوفها على باب الجيران قد أدى إلى صفعها وركلها وتحطيم جسدها، فماذا سيقولون عنها، وهي قد خرجت في هذا الليل البهيم؟ إلى أين ذهبت؟ ماذا ستقول؟ هل ستطرق الباب؟، هل تعود إلى الساحة الخلفية؟ هل تفر من المكان كله؟ وتظل هذه التساؤلات دون جواب، وهذه هي أسرار نجاح القصة وتأثيرها.

أما قصة الرجل الجالس على الرصيف فهي كوميديا اجتماعية حية، الرجل يغازل جارته، الجارة تصده، لكنها تدعوه يوماً إلى بيتها، تغرد الآمال العذبة في خاطرة. يذهب في الموعد المحدد، تفتح الجارة الباب ليجد نفسه وجهاً لوجه مع زوجته، ومرة أخرى تذكرنا الكاتبة لنفكر ونخمن ونضحك ونعجب مما سوف يحدث.

أما قصة كرسي، عربة، حوافر، فهي تمثل حياة رجل متقاعد لا يدري ماذا يصنع بوقت فراغه، تذكر قصة جواد تقاعد عن العمل فأشبعه صاحبه ضرباً حتى برك، هل يبرك كما برك ذلك الحصان؟ تذكر جده، ذهب لزيارة قبره، فخطرت له فكرة أن يأتي بالحبر والفرشاة ويتسلى في دهان شواهد القبور التي طمس حروفها الزمن. عمل سبع ساعات متواصلة، وعندما عاد وجد أن للحياة طعماً غريباً لم يألفه مذ تقاعد، وحينما انتهى من دهان كل شواهد القبور، وجد نفسه أنه قادر على أن يقوم بأعمال أخرى لم تكن لتخطر له من قبل على بال، هذه القصة تحاول أن ترسم صورة حية لمشكلة تتكرر لدى أولئك الذي يتقاعدون دون أن تكون لهم هواية يشغلون أنفسهم بها، فلتكن لهم هواية حتى لو كانت تحبير شواهد القبور.

أما «الأدرد» الذي تحمل المجموعة هذا الاسم فهي تتحدث عن رجل اعتاد أن يمشي كان قد عمل في جيش الإنقاذ. وفي سنة 1948 أطار لغم ساقه فلم يعد قادراً على المسير كما كان، ومن هذه القصة اقتطف جملة وصفت بها الكاتبة ذلك الرجل وهو يتحسر على ساقه المقطوعة: «كنت رجلاً وكنت قادراً على المسير»، غشيت عينيه الدموع فلمعت حدقتاه في غور المحاجر، وتحت نكش الحواجب البيضاء، أخذت عظام وجينته البارزتين تحت جلد رقيق»، لو تأملنا هذه الصورة لوجدنا أنها صورة رسمها القلم ففهمها كل من شاهدها دون عناء، وتقول في مكان آخر:

«طال رقوده في السرير واستوطنه الوهن حتى صار مثلي عرجون قديم»

هذا الرجل ظل في المستشفى يحدث نفسه عن ماضيه وكيف مشى في الخمسينات من درعا إلى السلط قاطعاً السهول والجبال، كيف تخونه قدماه الآن؟ هو يتمنى أن يمشي بضع خطوات فقط، ويبدو إنه قد أصر على أن يمشيها فمات على بضع خطوات من سريره.

تمثل هذه القصة تداعيات رجل أقعده الزمن عن التعبير عما يحتمل في روحه، هي قوة الصراع بين الروح المتوثبة والجسد المريض، فانهزم الجسد ورحلت الروح.

وفي قصة «ذلك اليوم المسرع إلى الوراء»، صديقتان تلتقيان بعد زمن طويل كانا فيه عداء صامت، وها هما قد أصبحتا جارتين. دعت الأولى الثانية لزيارتها؛ فانتصب الزمن واقفاً كسد منيع امام قبول الدعوة، وقالت:

«شكراً زياراتي قليلة ومحدودة. ولا يوجد لدي متسع من الوقت. تركتها حيث تقف وتابعت مسيري».

أما في قصة «كائنات» فقد وجدت إطار جديداً لحالة قصصية مشوقة تتحدث عن كائن يأتي من كوكب آخر ويعد تقريراً ليرفعه إلى مرؤوسيه في ذلك الكوكب عن الأرض، وفي هذا التقرير تبدع الكاتبة في وضع يدها على وصف الإنسان، والأشجار، وعمليات الدفن، وكيف يتغذى بذاته وبالشمس، وعن الظواهر الغريبة المتمثلة بعمليات القتل وخروج الدم من الجسد، ثم يبدي عجبه في نهاية التقرير عن بقاء هذا الكوكب متماسكاً يسير في مداره حتى الآن ثم يقول في نهاية المطاف عن الإنسان:

«كائنات غريبة جملية وقبيحة في آن. ذكية وغبية في آن، لا أستطيع أن أكمل تقريري، احتاج إلى وقت طويل لفهم لغز هذه الكائنات»

هذه القصة تحفز على التكفير، ومحاولة فهم الكائن الإنساني لذاته من خلال نظرة الآخرين في الكواكب البعيدة له.

أما قصة باب الواد فهي تتحدث عن تضحيات الأمة في الدفاع عن القدس. فتصف البقعة الأقرب إلى السماء، وتتحدث عن الشهداء وتخص منهم شهداء الجيش الأردني، وتخص من هؤلاء الشهداء أباها، كل ذلك رأته في حلم صحت منه على راحتيها، وهي تقبض على وسام والدها وعليه رقمه العسكري. القصة تجسد الإحساس بعروبة القدس، ودور الشهداء الذين استرخصوا الأرواح في سبيلها.

أما لماذا لم يفرح مثلي، «فهي الأخرى دراما خفيفة الظل بطلها شاب معاق، تزوج فاستعبدته زوجته، كانت تضربه فرد عليها مرة بضربة خيل إليه إنه قد قتلها وأنه مطلوب القبض عليه، لا يعرف كيف يفعل للخلاص من هذه الورطة. يذهب إلى أخيه الذي يعرف علته ويعرف أن زوجته تؤذيه، وأنه لا يعاشرها معاشرة الأزواج. ويجد عندها دائماً رجالاً تقول إنهم قد جاءوا لإصلاح التلفزيون أو الغسالة، ويذهب برفقة أخيه إلى البيت ليجد أن زوجته لم تمت وأن الطبيب عندها. ويخرج الطبيب ليبشره أن زوجته لم تمت، وأنها حامل فيرقص فرحاً، إلا أن أخاه لم يفرح. لماذا لم يفرح؟ الباقي عندكم.

وفي قصة مكاشفة ترسم الكاتبة شخصية رجل يخاف من كل شيء ويجد العظم في الليلة كما يقول المثل، فهو إذا مشى على الرصيف يخاف أن تسقط عليه سواتر المحال التجارية. وأن مشى في الشارع يخاف من السيارات، يخاف من ركوب الحافلة، والنظر إلى البحر. يخاف من الجلوس على الشرفة ومن السقوط عنها، وهو صغير أراد أن يرمي معلمته بحجر فخاف فرماه إلى هرة، وهو يصرخ: أبوكِ، هنا صورة لشخصية مريضة بفوبيا الخوف من كل شيء، ليقول لنا أن مثل هذه الشخصية المهزوزة مرفوضة عندنا.

وفي «صدى ثرثرة» أيضاً تبتكر الكاتبة صوراً أخرى لتحريك الأحداث داخل قصتها، فتنطق محتويات حاويات القمامة وتبرز تزاحمها وحديثها إلى بعضها، واقتراب واحد ممن ينقبون في الحاويات عن أشياء مفيدة فيمسك بحقيبة قديمة:

«تتأهب الحقيبة إذا تمسكها اليدان وتقلبانها تحس بزهو أمام الموجودات الأخرى التي تراقبها، تتفحصها اليدان جيداً، ثم تفلتانها لتهوى إلى الحاوية من جديد، وفي النهاية تأتي السيارة وتحمل كل المحتيات في صندوقها.

أما قصة (قيد) فإنها تعبر عن رغبة صغير في اللعب على الأرجوحة، إلا أن الرجل قد أقفلها لأن العيد قد انتهى. كان الصغير يغمض عينيه ويتخيل نفسه طائراً في السماء، ويهوي كما هو على الأرجوحة، وذات يوم يفك القفل ويركب الطفل الأرجوحة، النهاية غامضة إلى حد ما، حبذا لو أشارت الكاتب بوضوح إلى أن الطفل كان في حلم ثم صحا.

وأخيراً، فإن هذه المجموعة من القصص قد جاءت لتكون شمعة في ليل القصة القصيرة الطويل. ولا أبالغ إذا قلت أن ماجدولين أبو الرب تشكل حالة استثنائية متميزة في الحفاظ على الشكل الأزلي للقصة، وهو ليس بالضرورة: الكلاسيكي أو السردي كما يحلو لأرباب الحداثة أن يسموه. إنما هو الشكل العصري الحقيقي الذي يظل جديداً مهما تقادم الزمن، ويظل معبراً واضحاً مهما أوغل الآخرون في التجريب والتغريب، وفي التخريب أيضاً.

امرأة في قميص رجل
قراءة في مجموعة «الموت الأنيق» لنجلاء حسون
تفاعلات قصة – لقاء –

حسن ناجي

إضاءة :-

"اعتاد الرجل كل صباح أن يسأل زوجته أو أخته عن أناقته، ويتمنى أن يكون اختياره من اللباس مناسباً للخروج، وقليلاً ما يحدث أن تسأل المرأة زوجها عن ذلك، ومبعث هذا السؤال ثقته بأن المرأة تفهم المرأة أكثر منه، وكذلك تفهم الرجل فهو يلبس للاثنين".

من يفهم الآخر أفضل المرأة أم الرجل، أنا أميل إلى أن المرأة أفضل فهماً للرجل، وهذا لا يعني أن الرجل لا يفهم المرأة، وربما يكون مبعث ذلك من دورها كأم، ففي هذا الدور الإنساني الكبير تمارس الأم أكثر من وظيفة من أجل طفلها، فهي طبيبة وعالمة نفس ومعلمة ومربية، إنها تراقب طفلها وتفهم سلوكه وتلبي رغباته ومتطلباته، ومع الأيام تصبح قادرة على فهم كل حركة، وكل صوت أو صمت ينم عن طفلها، هذه الوظائف التي تمارسها المرأة في دور الأمومة سوف تمنحها القدرة في المستقبل على فهم الرجل والمرأة معاً، إنها تدرك تماماً حاجات الولد وحاجات البنت وتستطيع أن تلمس الفرق البسيط ذا الدلالات المحددة بين الولد والبنت، من هنا ومن ملازمتها للطفل تتولد عندها استراتيجية محددة للتعامل مع الصغير والكبير، ولأن الأب أقل ملازمة لأطفاله، فإنه أقل فهماً لهم ونجد أن الأب يفهم أطفاله من خلال الأم، فهي التي تصف له سلوك الأطفال، وتلمح له بالحكم المناسب لهذا السلوك، إضافة إلى أن الأم سوف تتعامل مع هذا الطفل في جميع مراحل نموه، وقلما نجد أن الأم تخطئ في تقييمها لسلوك طفلها، وبالتالي فهي مصيبة في الحكم على السلوك.

إن حاجة المرأة للرجل في أدوارها المختلفة/ ابنه، أخت، زوجة، أم، تختلف من دور إلى آخر، وبالتالي، فإن سلوكها سوف يرتبط بحاجتها، ولكن المرأة توازن بين حاجتها وفهمها للرجل، وهي إذ تتعامل معه من خلال حاجتها إليه، فإن بوصلتها في ذلك فهمه.

وفي المجال الإبداعي، فإننا نرى أن المبدعين من الرجال مهما تفننوا في إبداعاتهم نحو المرأة، فإنهم قاصرون على فهمها، ومثال على ذلك الشاعران عمر بن أبي ربيعه ونزار قباني، وهذان الشاعران يكاد يقتصر إبداعهما على المرأة، فعمر بن أبي ربيعه حين يتحدث عن المرأة في حوارية بين الأخوات الثلاث، فإنه يكون بذلك يتحدث عن فهم المرأة للرجل وليس العكس.

قالت الصغرى قد عرفناه وهل يخفى القمر

هذه الحوارية تبين لنا تضخم الأنا الذكورية عند أبي ربيعه، فهو المعشوق، وفهم المرأة لهذه الأنا تميل إلى إشباع غروره، أما نزار قباني، فنجده في قصيدة حبلى، مثلاً يتحدث عن تلك المرأة التي أضاعت نفسها مع رجل، فإنه يتحدث بلسان المرأة، لكن من خلال فهمها هي للرجل وليس العكس، وبين أيدينا دراسة لقاصة أردنية بدأت كتابة القصة حديثاً،

شاعر من الأردن.

لكنها تتحدث في قصتها عن مشاعر رجل، وتتبع تفاصيل سلوكه في مواقف متعددة، وتبين لنا قدرة فهم المرأة للرجل، وبذلك نتبين أن القاصة فهمت الرجل، لا كمبدعة فقط بل كامرأة أيضاً.

قصة لقاء كلمات رسمتها يد أنثوية فوق حنجرة رجل يعيش مناخاً رومانسياً ملوناً بانفعالات من جانب واحد، هو الرجل/ الراوي الذي تلفت انتباهه امرأة تجلس وحدها في المقهى، فيلاحقها بنظراته وتخميناته لتفسير سبب وجودها، ثم يتبعها بعد أن تخرج من المقهى دون وعي منه بعد يتسنى له فتح حوار معها والفوز بموعد بلقاء جديد.

هذه القصة التي كتبتها القاصة الأردنية نجلاء حسون جاءت على لسان رجل/ الراوي بصياغة امرأة أتقنت تقمص ذات الرجل والدخول إلى جوّانيته، لتبدأ بعدها التفكير بطريقته، ولا تكاد تظهر بصمات المرأة في سلوكه، فهو يتحرك داخل الحدث بدافع من طبيعة تركيبته هو لا تركيبة القاصة.

تبدأ القصة بالزمن – حين – وهو الزمن الثابت في توقيته، وهو الذي لا يتغير لأنه البداية، والزمن هنا هو لحظة اللقاء الأول، وولادة الدهشة الأولى، وتنتهي القصة بفعل متحرك مستمر إلى ما لانهاية – مضيت – وإذا كانت صياغة هذا الفعل جاءت بالماضي، فإنها تحمل في داخلها ديمومة الوجود، فقد سبقها وعد بالاتصال الهاتفي يترتب عليه وعد بلقاء جديد، ليدخل الراوي في دائرة الانتظار الجميل لهذا الوعد الأول والحقيقي في حياته، ونحن لا نستغرب هذه اللهفة في اصطياد موعد جديد للقاء، مختلف تماماً عن اللقاء الأول، فشخصية الراوي التي أصيبت منذ اللحظة الأولى بشحنة الحب الأول، التي أخرجت الراوي من واقعه الذي يعيشه، بل ومن ثوابت شخصيته التي يعرفها ويعيها جيداً.

«لماذا لا أستطيع مقاومة السير وراءها؟!»

«لماذا نسيت كل شيء، عودتي إلى عملي، إلى بيتي وانقدت وراءها؟!»

هذا التساؤل الموجع حقيقة، الذي صحا فجأة في نفس الراوي، قد أعاده بلحظة خاطفة إلى تركيبة شخصيته الحقيقية التي يعرفها ليتعرف إليها أكثر، فهو من الأشخاص الذين لا يمكن أن ينساقوا بهذه السهولة خلف امرأة مجهولة لا تربطه بها معرفة أو لقاء.

وبتتبع صياغة الجملتين نتبين كم هو مأسور بها مندفع نحوها «لا أستطيع مقاومة السير وراءها»، وكأن في داخله ما يأمره بملاحقها، وهو بكل رزانته لا يمتلك القدرة على المقاومة، ثم «نسيت كل شيء وانقدت وراءها»، وقد جاء الفعل «انقدت» مساوياً في الحركة والتحكم الجملة السابقة، وهذا كله يفسر اهتمامه بها في مقدمة القصة، وملاحقته إياها بنظراته، وإذا ما أردنا السير مع الفعل الدرامي منذ بدايته، فإننا سوف نتساءل معه نفس التساؤل خاصة، وأن هذا الراوي لم يتذكر سوى بيته وعمله، وهذا التفكير العفوي من خصوصيات الرجل ومن ضمن اهتماماته، مما يعزز لدينا قدرة القاصة على وصف أحاسيس الرجل واهتماماته، ونراه هنا باندفاعه لا يعير انتباهاً كثيراً للقضيتين اللتين طرحهما – بيت – عمل، بل زاد على ذلك بأن أكد انسياقه خلفها دون وعي منه.

«كل شيء بي يتبعها، لم استطع التحرك بأي اتجاه مخالف»

وبالتأكيد هو لم يفعل يوماً ما فعله اليوم، من هنا جاء سؤاله استنكارياً. أما السؤال الآخر، وهو الذي يتعلق تماماً بواقعه والتزاماته الاجتماعية والوظيفية، ويأتي السؤال كمواجهة صارخة ترفض هذا السلوك، فهناك عمله وهناك بيته، وقبل أن يصل إلى وجع السؤال والعجز الحقيقي عن الإجابة، وقع حادث أنقذه من ورطة المواجهة مع الذات، وارتباك أمام الإجابة.

«وبينما أنا في أفكاري هذه وقعت....»

وكأن القاصة أرادت بهذا الحدث أن تحافظ على السياق الدرامي داخل القصة، وعلى وتيرة الراوي في انفعالاته ورغبته

في الوصول إلى فتاته من خلال حوار معها، ويسجل للقاصة قدرتها على المحافظة على وتيرة الراوي، التي عبر عنها في بداية القصة.

«آه كم أود لو أجالسها وأسألها»

«أفكر كيف يمكنني الحديث معها»

القاصة هنا قد أخرجته من تساؤله الموجع، وحققت رغبته في الحديث معها في حادثة بسيطة لم تكن مفتعله ولا مخططاً لها، إنها حادثة عفوية ممكن أن تحصل لأي منا إذا ما حاول الانتقال من شارع إلى الرصيف.

لقد أنقذت القاصة شخصيتها التي رسمتها من مواجهة السؤال، وكشف العجز عن الإجابة بفعل الحادث الذي وقع للفتاة، وهذا مهم جداً في صياغة القصة، حتى يمكنها أن تصل بالتنامي الدرامي الطبيعي إلى ما وصلت إليه، فلو أفاق هذا الراوي على السؤال جيداً وأجاب الإجابة التي بنيت شخصيته عليه، ومن خلال واقع يعيشه لقفل راجعاً، وانتهت الحكاية بفعل فج لا يتناسب والحركة الدرامية، التي بدأت بملاحقة الفتاة بالنظر والاهتمام بها والتخمين بما يشغلها والذهاب خلفها، لكن القاصة هنا، وأظن بوعي تام لترتيب حركة الحدث، أدخلت عملية الوقوع كفعل متنام يخدم ما تهدف إلى الوصول إليه.

اللقاء الحقيقي بدأ عند تلاقي العيون دون أدنى ارتباك أو ارتعاشه تفصح أهدافها، فالحادث بحد ذاته قد فرغ نفسه في لحظة عناق العيون، وكأن السبب في هذا اللقاء هو الامتنان والشكر.

«نظرت إلي بعينين شاكرتين....»

لقد كان تركيز القاصة على الراوي كمرسل للمشاعر والأحاسيس وواصف للمواقف والانفعالات، وهذا ما جعلها أن تعفى المرأة الساحرة من فعل الدهشة، ومن ارتباك قد يدل على مشاعر سابقة، وهذا أيضاً يذكر للقاصة لأن المرأة ومن خلال السياق الدرامي لا تعرف هذا الرجل، بل لم تنتبه إليه، ولم تلاحظ أنه قد راقبها طويلاً في المقهى، وتبعها كثيراً في طريق عودتها، فمن الطبيعي أن تنظر إليه نفس النظرة التي رسمت لها ألا وهي نظرة شكر وامتنان.

المرأة هنا هي محركة الحدث وليست صانعة، وهي وإن كانت كذلك، لكنها لا تدري أنها قد كانت سبباً في حدث، وإن شاركت فيه بوجودها وبسحرها الطاغي على الراوي.

بعد حديث العيون يسرع الراوي إلى الإجابة عن سؤاليه، وتأتي الإجابة تبريريه أكثر منها إجابة واقعية منطقية، والدافع إلى مثل هذا التبرير هو كهربة الحب التي أشعلت عواطفه ودفعته إلى المسير خلفها دون وعي، فهو منقاد خلفها، وكأنها هي التي تسحبه وراءها بسحرها المدهش.

«وانقدت وراءها»

إن سحر العينين والمعاني التي بهما كانا وراء هذا الانقياد، فقد اكتشف الراوي أنه كان مدفوعاً بسحر عينيها، والمعاني الإنسانية التي تحتوي عليها النظرات الساحرة، هذا التبرير قد يكون مقنعاً للراوي وحده، لكنه لن يقنعنا به، فإذا كان كذلك، فلماذا اهتم بها في المقهى قبل أن يرى هنا السحر في عينيها، إن القاصة لم تحاول أن تساعده في إيجاد تبرير مقنع، وكأنها توافقه على ذلك أو أنها تعلم أن الناس إذا أحبوا وجدوا تبريراً لأنفسهم فقط.

وقد فتحت الحادثة فرصة التعارف، وهذه الفرصة الثمينة استفاد منها كثيراً الراوي، فتقدم نحوها وساعدها ومن ثم تبعها، لكن هذه المرة ليس خلفها بل بجانبها.

«ومشيت، ومشيت إلى جوارها»

أي سعادة تلك التي يشعر بها، إنه يسير إلى جانبها، لم يعد يطاردها، إنه قادر على فتح حوار معها بل لا بدّ أن يسرع في ذلك قبل أن تنتبه المرأة من أنه يسير إلى جانبها دون مبرر، إنه إنسان لطيف ساعدها عند وقوعها، وقد شكرته،

فلماذا يسير معها الآن، وقبل أن تصل مثل هذه التساؤلات إلى ذهنها ويدور المونولوج الداخلي في حوار معها سارع الراوي لتقديم نفسه بعد أقل من خطوتين.

«مشت، ومشيت إلى جوارها، قلت لها أنا محمد فهمي»

كان يدرك تماماً أن اسمه وحده كفيل بفتح باب يفضي إلى حوارات متجددة، فهو قاص وصحفي معروف، إذن لا بد وأن تكون قد سمعت باسمه، وما دامت كذلك، فهناك مجالات للتعرف، بدأ الحوار حول اهتمامها بالقراءة وبالرسم أيضاً، وكان هناك توافقاً بينهما.

«قلت لها: أكتب القصة وأرسم أحياناً وصحفي في جريدة»

«قالت أجمل ما في حياتي أنني أقرأ وأقرأ كثيراً الأدب، الشعر وأحب الرسم»

هذا التوافق سيكون حتماً تمهيداً لعلاقة متينة يكتب لها الاستمرار، لأن الاهتمامات المشتركة تؤدي إلى انسجام روحي، وهذا ما تسعى إليه القاصة، فقد جعلت من الشخصيتين مكملتين لبعضهما، فالراوي يكتب وهي تقرأ وتقرأ كثيراً، الراوي يرسم وهي تتذوق الرسم، ونلاحظ هنا، وفي هذا التوافق بالذات، يبدو الرجل هو المرسل والمرأة هي المستقبل، فقد أتى التكامل من هذا الجانب، هذا في الجانب السلوكي أما في الجانب الإمكانات الخلقية، فقد كانت المرأة هي المرسل / سحرها / والرجل هو المستقبل/ اندفاع/ ومن الطبيعي أن يميل كل منا إلى من يشعر إلى أنه يكمله، ويسعى إلى التقرب منه.

هذا التوافق الذي أعلنت عنه القاصة بدأ يظهر جلياً في نهاية القصة، ليكون سبباً مقنعاً في لقاء جديد ووفاء لموعد سوف يتم، وبقيت نقطة هامة حتى تتوازن الأمور الاجتماعية ضمن سياق التعارف، فإذا كان الراوي قد أعلن عن نفسه، وكان معروفاً لديها، فلتقدم هي نفسها إليه، كان تقديم المرأة



نفسها للراوي مختصراً جداً، لكنه ذو دلالات كثيرة أهمها أنها متزوجة.

«أنا أنسام ولقد كنت أعمل ولظروف خاصة تركت العمل والآن أنا ربة بيت»

لم تقف القاصة عند كلمة ربة بيت، بل لم تدخلها في سياق الحديث، والحوار القادم، وكأن الجملة لم تقل في الأصل، فالراوي يخطف الحديث من أنسام، ليكمل ما يظن أنه منسجم معه في التخمين.

فمدلول جملة – ربة بيت – إنها متزوجة، والحديث في هذا الإطار يفسد مزاجية الراوي، لذا نرى القاصة قد أغفلت ذلك، وأدارت الحوار في اتجاه آخر.

«ماذا كنت تعملين... دعيني أتوقع»

هنا يعود الراوي إلى رومانسيته التي كانت دافعه منذ البداية إلى ملاحقة الفتاة في المقهى بنظراته، ثم الانقياد خلفها، فيذهب تفكيره إلى مهن يظن أنها تليق بهذا الجمال – الموسيقى، الرسم – لكنه يفاجأ بأنها باحثة، فيتراجع إلى داخله مهزوماً من فشل توقعه

«لم أتخيل أنها غير عازفة أو رسامة»

إن ما أصاب الراوي من إحباط من سوء تقديره أو بالأصح فشله في معرفة ما تعمله أو أفضل ما يمكن أن تتقنه هذه المرأة

الساحرة، دفعته إلى تساؤل غريب لا يتوافق مع الموقف مطلقاً، وإن كان موافقاً لحالته النفسية المرتبكة، فيميل الراوي إلى إخفاء فشله في معرفة ما يمكن ان تفعله هذه الساحرة، إلى سؤال يظن أنه من خلاله يستطيع الدخول في عالمها الخاص.

«ولكن لماذا تركت العمل»

هذا سؤال شخصي ومن غير المعقول أن يسأله إلا من له علاقة حميمة مع الشخص الآخر المسؤول، ولكن شدة ارتباك الراوي، وفقدانه خيط الحديث دفعة إلى الخروج عن المألوف، وأن يسأل سؤالاً خارجاً عن السياق، وإن كان يمثل حقيقة صورة الراوي نفسه، هنا تتدخل القاصة مرة أخرى لتقف إلى جانب الراوي، وتنقذه مما هو فيه، وتختم اللقاء ضمن سياق درامي معقول.

«قالت لظروف خاصة وأنا سعيدة بمعرفتك وقد وصلت بيتي، وشكراً لاهتمامك»

جاء وقت الفراق أسرع مما كان يتوقع، بل لم يفكر الراوي بذلك أبداً، إنه يبحث عن حوار طويل، وإذا به يقف مودعاً، فماذا يفعل.

«هل أستطيع محادثتك تلفونياً أو رؤيتك ثانية»

نلاحظ هنا أن الارتباك يسيطر على الراوي، فما أن خرج من مناخ فشله في التخمين، حتى فوجئ بلحظة الوداع، فها هو يطلب منها أن يحادثها هاتفياً أو أن يراها... وكان من المفروض أن يطلب رؤيتها مباشرة، لكنه من شدة ارتباكه أراد المهاتفة أو المقابلة، وإن كان يتمنى الاثنين معاً، وهنا تستلم الفتاة زمام الأمور جميعها، وتبحث عن جواب مناسب لها وله.

«صمتت طويلاً ونظرت إلي نظرات اخترقت عظامي ودمائي وقالت أعطني رقم هاتفك وسأكلمك إذا استطعت»

كانت هذه النظرة كافية أن تبقيه متوهجاً مشتعلاً بحبها مأسوراً بسحر نظرتها، وكان هذا الوعد كافياً، لأن يبقيه منتظراً سماع رنين الهاتف، وتحديد موعد لقاء جديد يبدأ معها مشوار حبه.

القصة بفكرتها العامة ليست جديدة، وإن كانت في مسارها الدرامي نبحث عن المدهش والجديد معاً، وأول ما يلفت الانتباه إلى أن الراوي رجل مع أن القاص هو امرأة، وهذا غير المألوف في بداية المعادلة، فكما أنه من الصعب أن يتقمص رجل شخصية امرأة، ويفكر كما تفكر، فإنه من غير الطبيعي أن تضع امرأة نفسها في قلب الرجل لتفكر، وتحس وتنفعل عنه، وفوق ذلك تتقن هذا التقمص، فهذا بحد ذاته جديد القاصة، إضافة إلى مسار الأحداث على بساطتها، فإن فيها من المدهش الكثير، ومن الغريب الأكثر، فالراوي منذ اللحظة الأولى مشدود نحو فتاته، دونما سبب واضح إلا إذا كان وضع الفتاة لافتاً للانتباه، ويستحق الملاحقة والمتابعة والتخمين، فهي تجلس وحيدة في مقهى لفترة لم تحدد من الراوي، وتخرج دون أن تنظر لساعتها، بدليل أنها لم تكن على موعد مع أحد، وأنها غير ملتزمة بموعد قادم، إضافة إلى ذلك ما كان يبدو منها من سلوك خاص مستغرب، فهي قد قامت بتدخين خمس سجائر خلال نصف ساعة، قبل أن تنتهي من فنجان قهوتها، قد تكون هذه الصورة غير المألوفة هي التي دفعت الراوي إلى معرفة ما بعد ذلك، وإن كنا نفاجأ أخيراً أن السبب سحر نظراتها، لكن السبب الحقيقي كما أراه هو وهج الحب الحقيقي، الذي لامس شغاف قلب الراوي، لكن مثل هذا الحب يقع في خانة العادي، أي المدهش، فأين المدهش في الحكاية؟ إنه السلوك العفوي والمستمر لفترة ليست قليلة زمنياً – نصف ساعة – فهذه النصف ساعة مرهقة إذا كانت محكومة بالنظر والتخمين والحسبان دون هدف واضح.

«ظننتها تنتظر شخصاً ما، دفعني فضولي للانتظار لأعرف هل تنتظره أم تنتظرها»

ولنفرض جدلاً أنه عرفه أو عرفها ماذا سيترتب على

ذلك، وماذا يستفيد، وما يمكن أن يفعله، الإجابة في كل ذلك لا شيء، إذن هو يبحث عن سبب لتعلقه بها، وبالتالي يريد أن يتعرف عليها أكثر ويقترب منها أكثر، يريد أن يصبح لها كل شيء.

«آه كم أود لو أجالسها وأسألها، ربما فقدت حبيباً أو زوجاً أو ابناً»

هذه الرغبة تقع ضمن التناغم الدرامي الذي يعيشه الراوي، وهذه هي مشاعر حقيقية يشعر بها الرجل في مثل هذه المواقف، ومجرد وصفها بهذه الدقة من امرأة هو بحد ذاته المدهش وغير المألوف، إذ أننا نرى أن المرأة المبدعة قادرة على تقمص الشخصيات والتحدث عنها، حتى وإن كانت هذه الشخصيات لرجال في مواقف ليس من السهل وصفها وملاحقة تسلسل انفعالاتها. والتساؤل الذي يدور في نفس الرجل، هو ضمن هذا التناغم، فالرجل في العادة يرى نفسه منقذاً ومواسياً للمرأة، بل هو القيم عليها الحامي لوجودها المدافع عن حقوقها، من هنا يأتي تساؤله عن سبب حزنها أو سرحانها، ويتمنى لو كان بإمكانه مجالستها حتى يخفف عنها ما تحس به من إحباط وقهر وفشل، وقد استطاعت القاصة أن تلتفت إلى هذه الغريزة أو الرغبة في نفس الرجل بشكل عام، والسؤال هو هل فكرت القاصة بكل ذلك؟ أظن أنها كانت تعيه جيداً، وانساقت خلفه لترسم لنا المدهش.

العلاقة بين الرجل والمرأة هنا غير مألوفة، وغير متكافئة العواطف والاهتمام، وإن كانت القاصة قد تركت توافقاً في الأفكار والاهتمامات المشتركة في الأدب والفن مثلاً، يبدو اهتمامه فيها منذ اللحظة الأولى مع الغياب التام للالتفات إليه من قبلها، فهو يراقبها ويحسب ويخمن، وهي تدخن خمس سجائر وتشرب قهوتها، وهي دائمة السرحان، كما يقول، وكأن هذا التجاهل هو أحد الدوافع لشد انتباهها نحوه وللفوز بها أخيراً، ومثال آخر حول تنافر العواطف أنه كان مندفعاً في مطالبته إياها لمحادثتها أو رؤيتها، بينما هي أخذ تفكر طويلاً، ثم أخذت قراراً بمحادثته إن أمكنها ذلك.

من الطبيعي أن تبدأ العلاقة بتجاوب الطرفين، لكنها هنا قد بدأت بملاحقة طرف لطرف آخر، ومحاولة لفت انتباه الطرف الآخر، وبناء العلاقة في مثل هذا المناخ بحاجة إلى متابعة وإلحاح، وهذا ما حصل بالفعل فالراوي يسير خلفها، يساعدها عند وقوعها، يمشي معها... ثم يطلب مهاتفتها ولقاءها، وبالتالي سوف تبنى علاقة تأتي في نهايتها متكافئة، وقد ينقلب الاهتمام الشديد والمحبة الكبيرة من الراوي/ الرجل إلى الفتاة، فتصبح الفتاة أكثر اهتماماً منه وأكثر هيماناً، وهذا ما لم نعرفه، لأن القاصة تركت لنا فرصة التخمين إلى ما سوف يحدث مستقبلاً بعد اللقاء الثاني، الذي يمكن أن يحدث، بل من المتوقع حدوثه خاصة وأنها قد أخذت رقم هاتفه، ووعدت بالمهاتفة، إذا أمكنها ذلك وأظن من خلال سياق القصة أنها سوف تحادثه، ويتم اللقاء حسب الموعد.

لقد استطاعت القاصة من خلال رصد حركات الراوي/ الرجل أن تقوم بوصف مشاعره وأحاسيسه، لتدخل تحت عناوين كثيرة منها... دعني أفكر عنك وأحب عنك، وهذا التوفيق الذي حققته القاصة يضعنا أمام تساؤل مهم.

هل تدرك المرأة مشاعر وأحاسيس الرجل نحوها، وبالتالي هي على معرفة بشخصيته الجوانيه وبمظاهر هذه الشخصية من خلال سلوك ملموس؟ وهذا السؤال يدفعنا إلى السؤال الذي يقابله، وهو هل المرأة تدرك بنفس الإدراك السابق طبيعة وشخصية الرجل في علاقته مع الآخرين، ويمكن لها وصف مشاعره في تعامله مع غيرها؟

أنا أعتقد أن في داخل المرأة بوصله استشعارية نحو ما يخصها، فهي بالتالي تدرك نفسية من يتعامل معها لذلك استطاعت القاصة في ارتداء قميص الرجل/ الراوي، لتتحدث بلسانه عن علاقته بالمرأة، ولو كانت هذه العلاقة مع غير المرأة لما نالت القاصة هذا التوفيق في الوصف وتتبع مسار انفعالات الراوي.



نقود أدبية

كتاب جديد للناقد زياد أبولبن

صدر عن دار الخليج في عمان كتاب "نقود أدبية: مقالات في النقد والأدب" للناقد زياد أبولبن، يتضمن مقالات منشورة في الصحف والمجلات العربية، وهي مقالات متنوعة في الأدب والفكر والثقافة عامة، حيث تقف أبولبن بالعرض والتحليل لتلك الكتب، أو لقضية من قضايا الأدب والفكر. وقد سبق لأبي لبن أن جمع مقالات أخرى تنتهج النهج نفسه في كتب أخرى، مثل كتاب: في قضايا النقد والأدب، وكتاب: ما بين النقد والأدب.

وجاءت تسمية هذا الكتاب "نقود أدبية"، لتضمّن مجموعة من الآراء النقدية حول قضايا أدبية مختلفة، وقد جمع أبولبن مقالاته من باب حفظها في كتاب موثّق، ولكي يُسَهِّل على القراء والدارسين الرجوع إليه، والاستفادة منه قدر الإمكان. وقد رتّبها أبولبن دون الوقوف على أهمية ذاك الكتاب، أو تلك القضية، فهو ترتيب يحتكم لذائقته النقدية، وهذا التقديم والتأخير لا يقلل من قيمة الكتاب وأهميته، فما جاء في مضمونه قد يسهم في حركة النقد الأدبي وتطورها.

ومن عناوين الكتب التي تناولها في مقالاته: إدوارد سعيد في دائرة الضوء، والنهضة وصراع البقاء من مأزق التخلف إلى آفاق التقدم، وسميحة خريس قراءات في التجربة الروائية، ونجيب محفوظ الرؤية والموقف، وإحسان عباس شاعراً، والمواقف والمخاطبات للنفّري، والأدب والأسطورة، وغيرها...



نوافذ على الإبداع الإنساني

كتاب جديد ليوسف الغزو

عن دار يافا للنشر والتوزيع صدر للكاتب يوسف الغزو كتاب بعنوان: نوافذ على الإبداع الإنساني، ويتضمن الكتاب مجموعة الدراسات والأبحاث التي أنجزها الكاتب عبر مسيرته ونشرها في مجلات متخصصة أو ملاحق ثقافية أدبية، وقد قسم الكاتب مؤلفه إلى عدد من النوافذ، أطل من كل منها على نمط متناسق من المقالات في مجالات، الأدب العالمي والعربي والتراث والفنون..الخ، وخصص النافذة الأخيرة لفرش المواد التي لم يتمكن من الحصول عليها، فوضع عناوينها وتواريخ نشرها خدمة للباحثين.

يا طائر الأيك

الديوان الأول للشاعر أماني حاتم بسيسو

صدر عن رابطة الأدب الإسلامي العالمية ديوان الشاعرة أماني حاتم بسيسو " يا طائر الأيك"، والذي حصل على الجائزة الثالثة في مسابقة رابطة الأدب الإسلامي العالمية، فطبع الديوان في الرياض عن العبيكان للنشر والتوزيع، وقد جاء في 94 صفحة من القطع المتوسط، وقد قدم للديوان د. مأمون فريز جرار، فكتب يقول: "هذا هو الديوان الأول للشاعرة الشابة: أماني حاتم بسيسو، وتشعر الشباب خصوصية الرؤية والإحساس والتعبير، وإذا امتلك الشاعر رقة الإحساس، ودقة التعبير، وبراعة التصوير فقد امتلك أدوات الفن الشعري باقتدار، وهذا ما نجده في هذا الديوان". ومما قالت الشاعرة أماني في كلمة جاء بعد المقدمة بعنوان: "حديث عن الشعر": "والشاعر ذلك الإنسان الذي يقف طويلاً أمام مواقف الحياة ومظاهر الكون، لا يمرّ عليها مرور العابر، بل يُديم النظر والتأمل حيناً بعد حين، فيستنطق الجماد، ليفضي إليه بسر وجوده، وحكمة خَلْقِه".



الفلسفـة والثــورة

د. حسن حنفي

كتب عديد من الفلاسفة، ماركوز مثلاً، عن «الفلسفة والثورة»، «العقل والثورة» خاصة بعد ثورة الشباب على المجتمع الرأسمالي الغربي فى 1968. فما العلاقة بين الفلسفة والثورة؟ أحياناً تسبق الفلسفة الثورة، وتمهد لها مثل الثورة الفرنسية التى سبقتها فلسفة التنوير، فولتير، روسو، ومونتسكيو، وكل الحركة العقلانية منذ القرن السابع عشر عند ديكارت واسبينوزا، والثورة الأمريكية التي مهد لها أيضاً فلاسفة التنوير، وكانوا وراء وثيقة الاستقلال والدستور، والثورة البلشفية التي قامت فى روسيا، والتي كانت تطبيقاً لأفكار ماركس، وأحياناً تسبق الثورة الفلسفة، كما هو الحال فى الربيع العربي، فقد قامت الثورة كرد فعل على القهر والفقر والبطالة، بحرق مواطن تونسي نفسه ضد الإهانة، ثم امتدت الشرارة كالنار فى الهشيم إلى مصر وليبيا واليمن وسوريا والبحرين، وفى الحركات الإصلاحية المطالبة بالملكية الدستورية فى المغرب والأردن والسعودية وعُمان. ثم تأتي الفلسفة تبريراً لما حدث من الأقلام التي تعودت على التبرير لكل نظام.

والتحدي في هذا النوع الثاني هو استمرار الثورة وعدم اجهاضها أو سرقتها أو تحويلها إلى ثورة مضادة، فليست الثورة قلب رأس النظام أو تغيير الطبقة الحاكمة، والعمل على بناء مؤسسات دستورية أخرى تعبر عن إرادة الشعب. الثورة الدائمة هى تحويل الثقافة التقليدية إلى ثقافة ثورية، فالثقافة التقليدية مازالت تقوم على التصور الهرمى للعالم، والتراتب بين الأعلى والأدنى، وهو الأساس فى بنية المجتمع الأبوي، الذي دعامته «سي السيد»، الأخ الأكبر أو الأب أو الرجل أو شيخ البلد أو العمدة أو الفتوة أو الشرطي أو المدير أو المحافظ أو الوزير أو الرئيس أو الله. وهو التصور الرأسي الذي تتحدد فيه العلاقة بين الأطراف، بين الأعلى والأدنى، وليس التصور الأفقي الذى تحدد فيه العلاقة بين الأمام والخلف، فينشأ مفهوم التقدم. فى التصور الرأسي الأول تتحول الثورة إلى نظام عسكري يستند إلى القوة المسلحة أو إلى حكم ديني، يستند إلى الله أو إلى نظام عشائري قبلي، يستند إلى شيخ العشيرة أو إلى رأس القبيلة.

وبالإضافة إلى هذا التحدي من أعلى يأتي تحد آخر من أسفل، هو تفرق الثوريين إلى أحزاب وقوى وتيارات فكرية وسياسية تتقاتل، فيما بينها حتى قبل أن تتحقق أهداف الثورة، يسرع كل فريق إلى نيل المكاسب الحزبية الخاصة، وينسى المصلحة الوطنية العامة تحت تأثير حديث «الفرقة الناجية»، الذي تحول إلى ثقافة شعبية تنفي التعددية الفكرية والسياسية، وتقوم على أن الصواب واحد، وجميع الآراء الأخرى خاطئة، فيعود الاستبداد العسكري والديني من أعلى، والاستبداد الاجتماعى والسياسى من أسفل، وينشغل الكل بتغيير النظام السياسى أي تغيير السلطة ورموزها فى المجتمع، دون أن تمس الثورة حياة الناس اليومية، فى الغذاء والكساء والسكن والعلاج والتعليم، فالثورة قول وخطاب فى ثقافة تغلب عليها الخطابة والإنشاء وأساليب البلاغة.

مهمة الفلسفة والفلاسفة تحويل الثورة، التي لم يساهموا فى صنعها قبل اندلاعها إلى ثقافة ثورية بإعادة بناء الثقافة الشعبية التقليدية، وتغيير نسق القيم القديم مثل الصبر والتوكل والرضا والخوف إلى نسق قيم جديد، يقوم على الثورة والغضب والتمرد والنفي والاعتراض والمقاومة، واسترداد الفعل الإنساني من باطن الفعل الفوقي، حتى تتحول الثورة من فورة وانتفاضة إلى ثورة دائمة.

مفكر من مصر.